ذكرى التلاحم الحي

تحتل ثورة الثامن من شباط مكانة خاصة في تاريخ شعبنا العراقي الحافل بالماثر والانتفاضات والثورات والانعطافات الحاسمة . وقد تميزت هذه الثورة بخصائص لا تتميز بها عادة الا الثورات التي تترك اثارها العميقة والمؤثرة في حياة الشعوب والامم والمجتمعات .

لقد استطاعت هذه الثورة ان تدك صروح الظلم والفردية بطريقة منظمة وحاسمة ، واستطاعت ان تعيد هذا البلد العريق الى طريقه القومي التقدمي الواضح بعد ان ظل فترة ليست بالقصيرة عرضة للتقلبات والفوضى وغياب الرؤيا .

كانت ثورة الثامن من شباط حصيلة التلاحم الحي بين الجيش والشعب متمثلا بطليعته المناضلة : حزب البعث العربي الاشتراكي الذي شخص الطريق واختار اللحظة المناسبة لتفجير الثورة وقيادتها الى النصر .

ومع ان اعداءها لم يتركوا لها الوقت الكافي لتثبيت اقدامها فان ثورة الثامن من شباط ظلت رمزاً للارادة الشعبية الحية والوعي والجرأة والتلاحم بين الجماهير من جهة وقواتها المسلحة من جهة اخرى .

لقد ظلت جماهير الشعب مشدودة الى الآفاق التي اومأت اليها ثورة رمضان ، ظلت متطلعة الى ذلك المعنى ، الذي اومض وانطفأ فجأة ، وهي تقارع قوى الردة والاضطهاد الى ان استطاعت ان تحقق حلمها الكبير في السابع عشر من تموز ١٩٦٨ .

تحية لثورة رمضان المباركة

تحية للعراق الباسل المنتصر بقيادة القائد المناضل صدام حسين .

رئيس التحرير

د. عبد العزيز المقالح

نظرة في حركة القصيدة الأجد

- ١ -

بدايات الرواد

كل عمل فني حقيقي يكون ولادة طبيعية مشروعة لمقتضيات تاريخية ولعوامل وتغيرات اجتماعية واقتصادية وروحية. واي عمل فني لا يظهر مكتملا منذ البداية فهو يكتسب اصالته وعمقه بالتدريج حتى يستوي في الواقع ارثا انسانيا عظيماً. ولكل عمل فني رواده وصانعو جمالياته الاولى. وهؤلاء الرواد ليسوا عادة المبدعين الحقيقيين الذين يتمثلون العمل الفني الجديد ويبدعون شكله الذي لابد ان يتفق مع مضمونه، إن ريادتهم تقتصر على التأسيس وعلى ايجاد المؤشرات.

وبالفعل فقد كان للنصب الشعري مراحله وكان له رواده الذين اسهموا على مدى نصف قرن او يزيد في بلورة هذا التحول الشعري ويمكننا ان ندرك بادىء ذي بدء ان نشأة هذا المستوى من الكتابة الشعرية قد نشأ في منأى عن نشأة القصيدة الجديدة التي افادت من مسارات مختلفة، وكان لها جذورها التاريخية المبثوثة في ثنايا العصور. وربما كان الريحاني وجبران ومي زيادة ومصطفى الرافعي ابرز رواد المرحلة الاولى في العصر الحديث، فقد اثرى - اربعتهم - المكتبة العربية في الثلاثين عاما الاولى المشحونة بالصور الشعرية التي هيأت المناخ لجيل ثان من الرواد كان عليه ان ينتقل بالنص الشعري من تجربة شعرية بسيطة الى تجربة مركبة، وان يدخل معه رحلة ثانية هي مرحلة خرق اللغة المألوفة المستهلكة وخلق لغة تعبير جديدة تكون قادرة على استيعاب عملية تحديث المعنى ومن ثم تحديث الحياة وملاحقة مايطرأ على لغة الكلام من تغيير وتجديد يستند الى واقع الحياة لا الى التلاعب بالالفاظ.

وحين ننظر في ضوء حاضرنا الشعري الراهن الى دور الرواد، نرى ان هذا الدور لم يتجاوز مهمة الريادة الى الابداع، ولم يتجاوز دور التنظير الى التطبيق. وفي مجال الحديث عن القصيدة «النص» او القصيدة «الأجد» نحن لا نقصد بروادها اولئك الأباء الاوائل كجبران والاخرين الذين اشرنا اليهم منذ سطور، ولكننا نقصد كل هؤلاء الذين تزعموا في أواخر الخمسينات حركة التحديث الشعري من خلال مجلة «شعر» واعلنوا عن رفضهم التام للقيود الخليلية التقليدية، وللقيود الجديدة المتمثلة في التجربة الشعرية الجديدة القائمة على التفعيلة، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر، أنسي الحاح، وشوقي أبي شقرا، ومحمد الماغوط، وتوفيق صايغ.

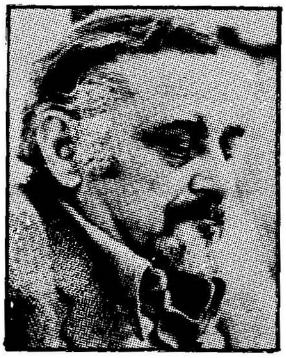
وقد ابتدأ استبيان الرواد في مجلة شعر حركتهم من موقف مضاد للواقعية ومن منطلق سريالي يقوم في جوهره على رفض تام

لكل القيم الفنية القديمة واحيانا لكل القيم دون تمييز، وقد خرج معظمهم او انهم كلهم قد خرجوا من معاطف الفنون الادبية الفرنسية التي تتأرجح بين الرومانسية والسريالية ومنها نفذوا كراهية دفينة لواقع الاسلاف ولواقع المجددين المعاصرين الذين لايختلفون عن بقية المحافظين الا في ممارسة بعض مظاهر التجديد القاصرة على الاشكال السطحية.

واعتقد الشبان الرواد ان احدا لم يدرك اشكالية الوضع الشعري في الوطن العربي كما ادركوها، وانهم هم وحدهم الذين قدروا على النفاذ الى مصدر الركود ومن ثمة سيكونون الاقدر على التجاوز ووعي اللحظة التاريخية شعريا، واعتقدوا كذلك ان من الصعب فهم دورهم بسهولة، وقد حولتهم هذه الاحاسيس في مرحلة من المراحل الى اعتبار انفسهم كائنات ابداعية متميزة، وكان الاخرون ينظرون اليهم بحذر واحيانا بخوف وكانهم كائنات شرسة تكره الاصلاح وترغب في الهدم وتختفي وراءها قوى خارجية تطمع في استلاب الناس من خلال استلاب اساليبهم في التفكير والكتابة.

وانطلقت قصائدهم من خلال مجلة «شعر» ومن خلال مجلة «حوار» واخيرا من خلال مجلة «مواقف» كآهات غامضة واحلام مبهمة بائسة، وكانت اللغة شغلهم الشاغل انطلاقا من نصيحة المعلم الاول جبران خليل جبران الذي يبدأ تعاليمه للشاعر الجديد بضرورة ادراك الكائن اللغوي والبدء منه «الشاعر ابو اللغة وامها تسير حيثما يسير وترتقي اينما يرتقي.. واذا كان الشاعر ابا اللغة وامها فالمقلد ناسج كفنها وحافر قبرها» ولان جبران قد كان شاعرا حقيقيا فقد سارت معه اللغة العربية الى مهجره وعاشت في مسكنه المتواضع في بوسطن فرارا من ادعياء الشعر الذين همهم الاول والاخير ان يحفروا لها قبرا في الوطن.

وتعتبر خطوة جماعة «شعر» في محاولة اقتناص لغة جديدة غير مشروطة باي منطق دلالي سبق خطوة متقدمة على المحاولات التي سبقت اليها الحركة الرومانسية ثم حركة القصيدة الجديدة. ومهما كان حظ هذه الجماعة من النجاح فان احدا لاينكر ان نشاطها الذي لم يتواصل قد اسهم في وضع تطور الحركة


يوسف الخال

الشعرية في منعطف جديد، وعندما نتحدث عن الحركة الشعرية فنحن نتحدث عن الموقف الحيوي المتقدم لا عن ذلك الجانب الهابط الذي كاد يؤدي لا الى الطلاق بين الشعر والجمهور وحسب وانما الى الطلاق بين الشعر والشعراء. واذا كان شعر هذه الجماعة قد اختزن كثيرا من افكار السرياليين وجوانب من طرائق التعبير عندهم لما في ذلك الصور العبثية فانه قد نفخ في اللغة روحا من التمرد لم تتعودها ابدا من قبل وأعطاها طاقة ايحائية مدهشة:

لا الحدائق الخيالية
ولا المعلقة
لاالمغاور المقسمة خلف الاصداء
لاحبل الدهن
لاتفقيس الصرخة
ولادحرجة البجع
ولادربكة الدم
ولاسمنة الدوبيان التي من البدء
ملوكها في الخرائب خلف باب الشعوذة السابع
ولا الجريمة
ولا جندلة النار والكنار
مع القارة الفقيدة
قولي زمن الصيد
سبقها
وحتى اغنيك اغنيتي
الضائعة والمستحلية
اجلس

مكشوفا، نابضا، صامتا

في قبضة العيون

هذه قصيدة قصيرة من (ثماني قصائد) في قامتها فناء ومساحة، والبحث بعد عشرين عاما ـ عن وظيفة غير الشعرية، يشبه البحث عن وظيفة غير شعرية في الابيات المعروفة (ولما قضينا من منى كل حاجة) والتي اطال النقاد القدماء من حولها الوقوف اي انه عبث عابث لا طائل تحته ولا فوقه، وهذه المقارنة العابرة تثبت من ناحية اخرى التوازن المستمر والعلاقة الثابتة بين اصالة المعاصرة واصالة التراث. وهي ترد بعنف على الضجة المفتعلة بين الذات والحداثة.

ويبقى صحيحا ان الاشياء كانت ومازالت منذ خلق الله الارض والانسان خاضعة لناموس التطور العلمي، معبرة عن ايجابيات الصراع الحتمي بين حركة الزمن والواقع، ليس هناك شكل ازلي، ولا لغة ازلية، وليس في الحياة اسلوب خالد. وما يؤكد عليه النقاد ويحرص عليه الموضوعيون فهم ان يكون تطور الفنون والآداب في اي من الامم نابعا من فكرها وضاربا في جذورها، في تكوينها الحضاري النفسي. وهذا ما افتقدت اليه جماعة رواد القصيدة الأجد، وعذرها انها لم تحدد موقفا علميا وموضوعيا من التراث، وربما اعتبرته في بداية ظهورها جثة ميتة في الكتب لا فائدة من نبشها، وذهبت الى تراث امة اخرى تستلهم اساطيره واساليبه، وليس في ذلك عار ولا عيب لو ان الجماعة لم تقتصر على الاستئناس بروح ذلك التراث ولم تغفل التراث الذي نهضنا من انقاضه. عذرها الاخر انها اعتبرت الحوار الهادىء الرصين مع التراث ومع القائمين عليه من انصاره المزعومين محاولة لا جدوى منها، ولذلك فقد اعتنقت مذهب الخروج العلني على الماضي بخيره وشره بحسناته وسيئاته، ورأت ان التمرد بل الجنون ـ كما يقول انسى الحاج نفسه ـ هو الاسلوب الامثل للحوار.. (اي نهضة؟ نهضة العقل ـ الحس الوجدان.

الف عام من الضغط ، الف عام ونحن عبيد وجهلاء وسطحيون. لكي يتم لنا خلاص علينا ـ باللواجب المسكر ـ ان نقف امام هذا السد .... بين القارىء الرجعي والشاعر الرجعي حلف مصيري. هناك انسان عربي غالب يرفض النهضة والتحرر النفسي والفكري من الاهتراء والعفن، وانسان عربي اقلية يرفض الرجعة والخمول والتعقب الديني والعنصري ويجد نفسه بين محيطه غريبا، مقاتلا، ضحية.

لدى هذا التشبث بالتراث (الرسمي) ووسط نار الرجعة المندلعة، الصارخة الضاربة في البلاد العربية والمدارس العربية والكتاب العرب، أمام امواج السم التي تغرق كل محاولة خروج، وتكسر كل محاولة لكسر، هذه الاطواق العريقة الجذور في السخف، امام بعث روح التعصب والانغلاق بعثا منظما شاملا، هل يمكن محاولة ادبية طرية ان تتنفس؟ انني اجيب: كلا، ان امام هذه المحاولة امكانين فاما الاختناق او الجنون.

ماالذي يجذب الاهتمام في هذه الصرخة الجنونية؟ واذا تجاوزنا فيها عن هجاء الالف عام، ووافقنا الشاعر على صدق فكرة الحلف ووافقناه ايضا فيما اليه من وصف مثير لسيطرة الجهل اذا قبلنا كل ذلك فكيف نتقبل فكرة الجنون ونفتقد او نظن معه ان الجنون طريق العقل او انه قد يقود الى العقل؟! ربما نفع شيء من ذلك الجنون في باريس وقاد الى مذهب في الفن او الادب فهناك عقلاء كثيرون يحافظون على عقل المجتمع وعلى وعي الانسان المبدع، ثم لماذا الهدم الهدم ولا يكون البناء البناء؟ ولماذا اثارة الفضحية والحقد؟. فما الذي تجنيه حركة شعرية ناشئة من اثارة الفضائح والاحقاد.

واخيرا ماهو هذا السد الذي لابد ان نفجره، ولماذا يرمز وفي حياتنا كثير من السدود التي تستحق التفجير؟ حقا ان الشعر يتلاعب بمخيلات كثير من الشعراء، وهو ينطقهم بمثل هذه الاقوال التي لاتعني ولن تغني شيئا، واللغة الشاعرية هي التي رسمت صورة هذا الحوار المغلوط مع الواقع وقادت الى تلك الاتهامات الكثيرةعن العقول المستوردة والافكار المستوردة والمسقطة من خارج اللغة والوطن. وهي نفسها المسئولة عن الاحباط الذي تعاني منه حركة الحداثة في الشعر وحركة الحداثة على مختلف اصعدة الحياة.

وهذا هو يوسف الخال، ذلك الشاعر الذي استقينا على ظمأ - من ماء (بئره المهجورة) قبل ان تمتلىء بالحجارة وتفيض بطحالب الزمن الضائع، هذا هو يكتب بالعامية اللبنانية كلاما لا لون له ولا طعم. وهو لايكتفي بهذا اللون من الكتابة وانما يدعو بالحاح الى انتقام من اللغة العربية التي كانت في يوم من الايام لغته الابداعية، وهو نفسه الذي وضع في فترة سابقة احد التعاريف الرصينة لمفهوم القصيدة الحديثة في محاولة لتقويم الانحراف عن جادة التعبير، (ويصطدم الشاعر في عملية الخلق الشعري بتحديين: الاول هو حدود اللغة اي قواعداها وأصولها التي لايمكنه تجاهلها اذا شاء أن يكون لعمله معنى لقراء هذه اللغة ووجود في تراثها الادبي. والثاني هو اساليب التعبير الشعري المتوارث والمتبع في التراث الادبي، وهي اساليب راسخة في الاذهان وفي الذوق العام. بحيث يؤدي الخروج عليها، بغير اناة ومهارة وفهم، الى افراغ القصيدة من حضورها لدى القراء.

غير ان هذين التحديين - القيدين: قواعد اللغة واصولها، واساليب الشعرية المتوارثة في تاريخ هذه اللغة الادبي، هما اللذان يمتحنان اصالة الشعر وموهبته الابداعية. فان هو خضع لهما تمام الخضوع خرجت قصيدته مبذولة جامدة آليه وان تمرد عليها تمام التمرد خرجت قصيدته هذرا لا حضور له. اما الصحيح فهو ان يحترف الشاعر الاصيل الموهوب بقواعد لغته واصولها، وبمبادىء الاساليب الشعرية المتأثرة بهذه اللغة والمتوازنة بتاريخها الادبي، وفي الوقت ذاته يأخذ لنفسه قدرا كافيا من الحرية لتطويع هذه القواعد والاساليب ونفخ شخصيته فيها، وفي هذا يهتدي الشاعر بملكة «الشعور» القوية عند الشاعر الاصيل الموهوب بما هو خطأ او صواب هذا التعبير او ذاك. فملكة «الشعور» لاملكة العقل، هي التي تسدد خطى الشاعر خلال عملية الخلق في اختيار الالفاظ والصيغ التعبيرية الملائمة، هي التي تنبهه في حال تجاوزه حدود حريته في التطويع، لئلا تتكسر الاداة فلا تصلح صلة بينه وبين الآخرين. فما نفع القصيدة بل اي كلام، لولا هذه الصلة؟ اي لولا حاجة الشاعر الجوهرية الى الاتحاد بالاخرين.

لقد كان يوسف الخال بالنسبة لجماعة مجلة «شعر» واسطة العقد او «المايسترو» الذي ينظم حركة الايقاع. وفي اعتقادنا ان الشروط الاساسية التي وضعها في الفقرات السابقة لمواجهة تحدي اللغة وتحدي اساليب التعبير الموروثة تثير الاعجاب، وانها كانت كفيلة بخلق حركة شعرية عربية تستوعب طبيعة الشعر وجوهره دون ان تدير ظهرها للتراث او تنفصل عن جذورها الحقيقية.

ويوسف الخال لم يكن بهذا يختلف مع جماعته التي رفعت شعار التمرد، فقد كان هو الاخر متمرداً ولكن التمرد المحسوب المدروس الذي يتم اللغة والشعر (التمرد لايكون في العرض او الشكل، بل في الجوهر او لايكون. والتمرد الحقيقي، حين يستهدف اللغة والطريقة يستهدف اكتشاف الالفاظ والمبنى المطلق الذي يجب ان تتخذه هذه القصيدة ذاتها. فهو يقسو على الشيء لا لازالته، بل لتجميله. وهو فيما يتعلق باللغة ينزل بها الاذى ليعززها ويقويها ويمتحن قدرتها الفائقة على التعبير. وكذلك الامر فيما يتعلق بالاسلوب. اذا فكل قصيدة ناجحة لاتكون اضافة على التراث الشعري فقط بل تغيير لغوي وشعري لهذا التراث).

وهذا كلام حسن ايضا يضاف الى ذلك المتقدم، وهو كلام لايسقط كل الحوائط التي تربط بين الشاعر والقارىء، وتربط بينه وبين اللغة والتراث. ولو قد اخذته الجماعة بعين الاعتبار لما اصبح جهدها الشعري جزءاً من الزمن الضائع. ولو ان الشاعر نفسه قدأخذ به نفسه لما وصل الى هذا المصير الحزين الذي جعله يتنكر للغة واصولها ولكل اساليب التعبير.

لماذا قبل يوسف الخال ان يتراجع عن منطلقاته الاولى وعن مفاهيمه اللغوية القائمة على ضرورة احترام الشاعر لادواته واستيعاب لغته، وكيف وجد في الاحباطات المترسبة عن التخلف العام سوغا للقرار عن دوره البارز على مستوى امة كبيرة ذات معطيات حضارية وثقافية محتملة الى دور انعزالي صغير في (لهجة محلية) لطائفة صغيرة من الامة الكبيرة، ذلك هو السؤال؟!.

-٢-

إشكالية الجدل بين الجديد والأجد

إن الاشكالية هنا بالغة الوضوح، وهي إشكالية يثيرها المجددون انفسهم ضد التجديد والمجددين ايضا، وستظل قائمة وغير بعيد أن تشكل على المدى القريب خطراً حقيقيا يهدد الحساسيات الشعرية العربية الحديثة، وقد يضاعف من أخطارها غياب النقد الجديد وافتقاد جدل التحديث الشعري الى لغة تتفهم دقائق الصراع الأدبي وتحتويه بدلا من أن تمضي به الى متاهات وسراديب عدمية كثيفة، ولن تكون الحلول عن طريق الكتابات الشعرية عن الشعر وانما لابد لها ان تاتي عن طريق نقد جديد يكشف عن الابعاد والخصائص الفنية واللغوية والفكرية في النص الشعري الابداعي الذي ينتمي الى عصرنا، والذي يتكون على المستوى الجمالي والمعنوي من ثقافتنا نحن. وهو نص شعري حديث ومعاصر، ولا يمكن أن نتعامل معه او نحاكمه من خلال (علم الجمال الكلاسيكي) وقد يكون من الافضل أحيانا عدم الدخول في جدل مع أنصار هذا (العلم) في عصرنا الحديث، لأن أهم قيمة يبشر بها (علم الجمال الكلاسيكي) كما نعلم ذلك جميعا، هي المحافظة على قوانين الابداع والتحرك ضمن قواعد وقيود معروفة وملتزم بها سلفا، وهي تريد بالنسبة للشعر ان يبقى - وهو عالم متغير. متبدل باستمرار - ضمن قالب مقعد ثابت.

لقد ثارت بعض المعارك والمماحكات الجدلية بين الجديد والجديد، وبين الجديد والأجد وطرحت هذه المعارك كثيرا من القضايا والمقولات الشعرية لكنها لم تساعد على الخروج من دوامة الخلط والبلبلة، وكما وضعت الالفاظ المطروحة في غير مكانها سياسيا واجتماعيا أبناء المدرسة الواحدة في مواجهة بعضهم وادت الى الانشقاقات والانسلاخات المتتابعة فان الألفاظ الأدبية غير المطروحة في مكانها من السياق بين أبناء مدرسة التجديد الشعري قد نقلت الصراع بين القديم والجديد الى الصراع بين الجديد والجديد!!

وفي هذا الصدد لايمكن أن يغيب عن البال الأثر الخطير الذي تركه بيان الشاعر الكبير محمود درويش وهو البيان الذي كان قد كتبه ونشره في افتتاحية لمجلة (الكرمل) وعلى سبيل المثال فقد كان لعدد من طلاب جامعة صنعاء ملاحظات على القصيدة العربية الجديدة. وكانوا دائمى الشكوى من أن هذه القصيدة زاخرة بالغموض والابهام والهذيان.. وقد وجدوا في بيان محمود درويش الدليل الناصع على ماكانوا قد ذهبوا اليه، قال بعضهم: ان محمود درويش يعلن في هذه الوثيقة براءته من الشعر الجديد. وقال آخرون انه سوف يعود قريبا الى كتابة القصيدة البيتية، ولم يكن الأمر كما زعم ذلك من ناشئة الطلاب. هل يستطيع محمود درويش ان ينسحب من ذاته، ان يخرج من صوته ولونه، ان يحطم البناء الشامخ الذي يقف على ذروته؟؟!

كان محمود غاضباً - لاشك في ذلك - مما وصلت اليه حالة الفوضى في مجال الشعر. كان يعبر عن القلق الذي ساور كثيرين أزاء هذا الاختلاط في الاجناس الأدبية، وأزاء الغياب شبه التام لفعالية التوصيل.

ومحمود صاحب قضية تؤرق الضمير العربي والشارع العربي، وموقفه من هذه القضية يدفعه الى تأكيد فعالية الكتابة لا البحث عن «كيمياء الكتابة» والى تطوير قابلية المتلقي لا الى وضعه في دائرة مغلقة من الاحاجي والالغاز.

ولاريب ان الانفعال قد عصف به وجعل بعض كلماته تطير بعيدا وتفقد توازنها المعهود. عنوان البيان المشار اليه (انقذونا من هذا الشعر) ومما جاء فيه: (ماذا جرى للشعر... ماذا جرى؟... ان سيلاً جارفا من الصبيانية يجتاح حياتنا ولا أحد يجرؤ على التساؤل: هل هذا الشعر شعرا؟؟ نحن في حاجة للدفاع ليس فقط عن قيمنا الشعرية بل (سمعة) الشعر، الحديث الذي أنبثق من تلك القيم ليطورها لا ليكسرها حتى شمل التكسير بدافع الادراك أو الجهل. اللغة ذاتها فكيف تطور الحداثة الشعرية

بلا لغة وهي حقل عمل الشاعر وأدواته؟؟

هل شرح لنا الذين لايعرفون لغتهم ماذا يعنون بالمصطلح الدارج «تفجير اللغة» وهل اوضحوا لنا مفهوم الموسيقى الداخلية في اصرارهم على احتقار الايقاع؟؟ ولماذا تعجز ثورة الشعر العربي الايقاعية عن انتاج موسيقى داخلية؟؟ وقبل ذلك ماهي بالضبط الموسيقى الداخلية وماهي الموسيقى الخارجية؟؟

سيقولون أنه الايقاع يخلق نمطا متشابها ورتيبا اذن ماذا نقول عن هذه القصيدة الواحدة التي نقرؤها كل صباح منذ عشر سنين بمئات الأسماء ؟؟ ليست هي نموذج النمط؟؟ نعم ان مانقرأه من هذا الشعر الحديث هو قصيدة واحدة تتألب عليها مئات الأسماء في تنقيلها من جريدة الى مجلة الى منبر الى ديوان، الم يقع (الشعر الحديث) في نمطية أشد أنحطاطا من نمطية القصيدة الكلاسيكية التي كانت تهبها عناصر تقيها صعوبتها، على الأقل، من سهولة اللعب الشائعة هذه الأيام؟؟؟

صحيح أن الشعر ليس (هو الكلام الموزون المقفى المعبر عن أفكار ومشاعر) كما تقول الكتب المدرسية، كلنا يأنف من هذا التعريف الضيق، ولكن هل يعني رفضنا هذا التعريف ان يكون عكسه هو الصحيح لنقول أن (الشعر هو ماليس كلاما موزونا مقفى ولا يعبر عن شيء). . وصحيح انني ابسط واسخر لاعبر عن ضرورة الدفاع عن أدوات الشعر الأولية جداً، لنختلف فيما بعد حول مسائل الشعر الارقى ولكن مسألة الشعر قد انحطت الى مستوى الوطن ليس سببا كافيا لخيانتي فاذا كان الشاعر الوطني الرديء قد أساء الى الشعر واخلص للوطن فان نقيضه الفني ليس هو نقيضه الأيديولوجي الذي يخون الشعر والوطن معا. . .)

ويستمر الشاعر محمود درويش في بيانه الغاضب قائلا: (هل نتحاور من خندق واحد؟ ما اصعب هذ السؤال، حين يحمل بعض الشعراء والنقاد تناحرهم الداخلي مطمئنين. فهذا البعض ثوري في المقهى والحي، رجعي في الكتابة: هل نتحاور من موقع واحد؟ تلك هي المأساة، او المأساة ـ المفارقة، كأن اختلف



محمود درويش

مع رفيق الخندق الواحد وعلى منبر الخصم الايديولوجي احيانا، على اي مصير يعنيني اكثر في القصيدة؛ مصير السمكة التي تقفز من بقعة حبر على الجدار، كما يقول الشعر الحديث، ام مصير ولد يدخل في قطرة الدم على الشارع، كما يقول الشعر الحديث ايضا؟. لا ليس الخلاف محتدماً بين مجددين وسلفيين بين ازهريين ودادائيين، انه اختلاط اي شيء في كل شيء، انه سطوة الرمادي، كأن تعني الحداثة الثورة حتىٰ لو حملت اشد الافكار السلفية ظلامية شرط ان تعمق غربتها في صدفتها. أوكان تعني الحداثة السلفية اذا عبرت عن حركة الواقع وفتحت بابها على الاخرين وصارت نشيد الجميع.

ان مايرهقنا في هذه الفوضى ان التجديد والحداثة يراد لهما ان يتحولا الى مرادفين للعدمية وللثورة المضادة احيانا، حيث لايصبح هنالك معنى للاشياء وللغة والتضحية والعمل، ولامعنى للمعنى في الشعر. معنى الشعر هو اللامعنى لان المعاني ـ كما تقول هذه الحداثة ـ مفاهيم قديمة بالية، كالفصاحة، ذاتها التي استدلت بالركاكة هذا كل مايقوله شعر اللاقوال الذي نجح الى حد ما، في خلع الشعر من صلب حياتنا اليومية وجعل الشعر نكتة الناس. .)

وهكذا يستمر البيان واضحا وجارحاً، وهو لايتوجه الى الناشئة من الشعراء اولئك الذين يجربون حظهم في الكتابة الشعرية بتشويه الاوراق البيضاء في الصحف والمجلات بانواع من الكلام النثري الركيك، الفاقد لمعاني الشعر والنثر معا، لكنه يتوجه به الى شعراء كبار يمارسون الكتابة الشعرية من منطلق الحداثة الأعم فضلاً عن أنهم ينظرون لها ويفسرون ابعاد مسارها، واذا كان

الغضب في البيـان ـ وفي جزء منـه ـ مبـرراً ومطلوبـاً ليدفع به عن الجديـد تهمـة الانغلاق والتشابه والتشويش فانه في جانبه الآخر غيـر مبـر ر ولامقبـول من شاعـر كبيـر يقف في الصـدارة من زمن الحـداثـة الشعـريـة. وخطر هذا الجانب من البيان لايتوقف عند كشف مواقـع المـرابطين في خندق الحداثة، وانهم لايتحاورون من مكـان واحـد وبلغـة مشتـركـة فهـذا هو قدرنـا في كل القضايا والمسـائل الثقافية والسياسية والاقتصادية. ولكن الخطر يأتي اليه او بالاصح يأتي منه عبـر هذا التعميم، وعبر الخوف الزائد على الشعر وعلى اللغة من الحـداثـة وليس من التخلف والسكونية، فالتقليديون الثبوتيون هم الذين يدمرون اللغة العربية ويساهمون بقتلها وفي جعلها مضادة للحياة غير قابلة للتطور والاستجابة للعصر.

هنـالـك ظواهـر شاذة ومنـدسـة في تيار الحداثة وجزء كبير من التجـربـة قابـل للنقـد والطعن، والشعـر ـ العـربي الحـديث كان ومـايـزال ـ كمـا يقـول البيـان ـ لم يحقق بعد شرعيته الشعبية ولم يحقق بعـد رسـوخه في الوجدان العام، وهو يسعى الى ايجاد نوع من الثبـات في تاريخ التـذوق. لكن ذلـك لن يتم الا من خلال النمـاذج والمعطيـات الحـديثـة والاحداث، وبها وحدها يكتسب قيمتـه ويفـرض وجوده ثم ان ترك منـافـذ الابـداع مفتـوحـة أمام القـادرين دون وصـايـة أو أرهـاب شرط اساسي للاستمـرار، ولايجب بالضـرورة أن تتسم ملاحظـاتنـا بالنقمـة والغضب فكل شيء في حياتنا الأدبية قابل للنقاش، وسيكون النقاش الموضوعي وسيلتنا ولفترة طويلة. لا لتوضيح آرائنا في شؤون الثقافية والأدب وانمـا في التأثيـر على انساننا الريفي الأمي المعزول. واعتقد أن النقد الادبي الجديد لابد من ان ينبع من مثل هذه الروح ومن مثل هذه الارضية المشتركة.

ونعـود مرة اخرى الى بيـان محمـود درويش في محاولة ازالة مايمكن ان يكـون قد قـرّ في بعض الأذهـان من أنـه يحض على العـودة الى نهـج قديم تجـاوزه الشعـر سواء تمثـل ذلك النهج في الشكـل البيتي للقصيـدة او تمثـل في القصيـدة الجديدة المباشرة تلك التي تجـاوزهـا محمـود درويش نفسـه مع بدايـة السبعينات وخـرج عنهـا خروجـه عن سلطـة الاحتـلال في أرضـه المغتصبة وجافاها مجافاة تامة ابتداء من (أحبك أو لا أُحبك) واستمراراً الى آخر أعماله الشعرية.

ايهمـا اكثـر تأثيـراً ووصـولا الى القارى العربي والى المستمع العـربي قصيدة (نشيد للرجال) لمحمود درويش ام قصيدة (نشيد الظـل العـالي) للشـاعـر نفسـه؟ القصيدة الاولى أسلس قياداً لغة واسلوبـاً واقـرب الى تجسيـد المعنى الـذي اراده الشـاعر ويريده القـارىء بينمـا القصيـدة الآخـرى اصعب قيـاداً في لغتهـا وفي تكنيكها واقرب الى تجسيد القصيدة كما يريدها الشعر. واذا كان محمـود حريصـا على التوصيل وعلى المعنى الى هذا الحد الذي اتضـح في بيـانه فلماذا يخالف مقاييسه النقدية ويفاجىء القارىء كل عام بتجـارب شعـرية اكثر احتفاء بالتشكيل والمغامرة؟ ولماذا يواصل الارتقاء بلغته الشعرية وبقدرته الابداعية مما يجعل عدداً من قصائده الأخيرة اقل وضوحاً وتتطلب كثيراً من التأمل للوصول الى اثرها الاتصالي وتأثيرها الفني.

ان العمل الابداعي يتخطى في تطوره المستمر مجال الوضوح الى مجـال الجمـال الفني واللغـة تتخطى علاقتهـا القـاموسية الى علاقـة فنيـة. والايحـاء بالمعنى في القصيـدة الجيـدة افضـل من التعبير المباشر عنه. ونحن مع بيان محمود درويش في موقفه من الصبيـانيـة ومن التكـرار و رداءة ولكنـا نخـالفـه في موقفـه من الـومضـات الشعرية الجديدة او بالاصح الأجد التي تغامر باقتدار لاسيمـا في عالم متغيـر سريـع الحركة تتغير فيه كل البنى والأفكار بسرعة تغير الأشياء، لكن هذا الاجماع او شبه الاجماع بين النقاد سرعان ماتوقف عند حدود التمرد. ولم يفطن النقاد بعد ذلك الى ان حركـة التمـرد قد تطـورت وامتـدت الى ان صارت ثورة، وان الثـورة ليس لهـا مدى محـدد تقف عنـده. لقد بدأ التمرد بتحطيم وحـدة البحـر ووحـدة القـافيـة في القصيـدة الـواحدة وانتقل الى تحطيم وحـدة البيت ومـا كان له ان يقف عنـد ذلـك الحـد الـذي حاول النقاد ان يرسموا الابعاد، ويؤطروا له القوالب.

وان تحديد مؤشرات مشروطة للتعبير الشعري واخرى للتوقف من جانب النقـاد يجعلنـا في غير حاجة اليهم. وعندما يصل الامر بالنـاقـد الى التصدي للمبدع والى دفع الأخير مضطراً الى التخلي

عن تلقائيته والى اختيار طريق تعبير مشروطة يكون من الافضل للشعراء ان يعلنوا رفض الوصاية والدخول في المخالفة. ولاريب ان الشاعر الحقيقي يمتلك من منظور تفرده المتميز لغة الاختيار وحق الاضافة. وحتى يظهر الناقد الجديد القادر على التأويلات المتوافقة نقدياً مع لغة الاختيار الأجد فان على الشعراء ان يتمردوا على نقادهم وان يعيشوا فترة التجربة المفتوحة خارج أطار الدراسات النقدية المدجنة والمستمدة من المحفوظات ومن المفهوم البلاغي التاريخي الذي كان قد حقق شيئا من المعيارية لناقد الامس فهو لايصلح ولايمكن ان يكون هو ذاته معياراً صحيحاً لناقد اليوم.

وبوسعنا - هنا - ان نتذكر دور النقاد في اعاقة حركة التحديث الشعري قديما، والكيفية التي واجه بها بعضهم التغييرات المحدودة في لغة الشعر، ويلاحظ ان اساليب النقد التكرارية الكمية هي التي ساعدت على اساليب التكرار الكمي في الشعر. وان لغة النقد لم تقم على الملاحظات الخاصة واكتشاف الخصوصيات في سياق التعبيرات. وفي الامكان اعتبار الصولي فلتة في مواجهة الآمدي الجامد، فالاول ينطلق من معيارية الفن والآخر من معيارية العرف.

والاول يقرأ ابا تمام من منظور عصره والآخر يقرأه من منظور عصور خلت. الاول يدرك أن ابا تمام يريد مخاطبة الذوق الفني في الانسان بينما الآخر يرى ان واجب الشاعر ان يخاطب الحس العقلي، وعلى الرغم من ضروب التوفيق التي قام بها النقاد الآخرون للتوسط بين وجهتي النظر أو للوساطة بين آخرين المتصارعين فان ملامح مدرستين في قراءة النص الشعري كانتا قد ظهرتا في ذلك الوقت وحددتا موقفا ثابتا من اشكالية الحداثة في الشعر. واحدى هاتين المدرستين تريد للشاعر ان يحافظ على تلقائية الابداع وان يكون للنص الشعري منواله الخاص ونسيجه الخاص به. والاخرى تريد للشاعر ان يكون نسخة من اسلافه وتريد للنص الشعري ان يستخدم نفس المنوال القديم وان يحافظ ما استطاع على نفس النسيج اللفظي والاستعاري.

وقد ساعدت هذه الرؤية - في الوقت الراهن - على تفسير ظاهرة الشعراء النقاد الذين ادركوا تخلف النقد وعجزه عن مواكبه حركة التحديث الشعري وعن استيعاب النقلة التاريخية من تصور للشعر محسوب ومسيطر عليه سلفا وخاضع لمقاييس ضمنية في تركيب الجملة والصورة الى تصور غير محسوب وغير مسيطر عليه سلفاً وغير خاضع لاية حتمية سوى حتمية الابداع ذاته. وهو ماينبغي بل مايجب ان يتنبه له النقد الجديد الذي لابد أن يتعامل مع النص الشعري الجديد باعتباره تعبيرا عن تغيير جوهري لاتعبيراً عن حالة شكلية طارئة. واذا كان هم النقد التقليدي قاصراً على البحث عن الاصول فان هم النقد المعاصر يتمثل في تأسيس أصول نقدية جديدة وتبحر - مع امتلاك الكفاءة الفنية الجمالية - صوب القصيدة التلميح - القصيدة - الهمس -، بعيداً عن القصيدة - الصراخ، والقصيدة الابهام. ولابد أن يدرك الشعراء - قبل النقاد - ان القصيدة العربية - ابتداء من اول القرن - قد قفزت من مرحلة تنوير المضامين والموضوعات الى مرحلة تثوير الشكل التعبيري، ومن المرحلتين معاً الى مرحلة التثوير العام، اي الى مرحلة يتساوق فيها التثوير ويتوافق في كل من الشكل والمضمون. واذا صح هذا التصور - وهو صحيح - فان غياب الموسيقى التقليدية ضرورة يحتمها هذا التساوق ويقتضيها الاختيار الجديد والاستيعاب التام لفكرة النص الشعري بدلا من القصيدة البيتية او القصيدة الموشحة او القصيدة التفعيلة.. الخ..

اما عن غموض النص الشعري او استعصائه على القارىء فتلك قصة قديمة، قدم الشعر الجديد نفسه، والتعتيم الظاهري يخدم العمل الفني وينقذه من الابتذال، والقصيدة الجيدة - عبر كل العصور وربما في كل اللغات - لاتكتمل الا اذا حافظت على تكثيفها ورفضت الاستسلام من اول وهلة واستطاعت - كما يقول بول فاليري - ان (تتراءى كعيون جميلة من وراء نقاب) فهل وصلت القصيدة العربية المعاصرة الى هذا المستوى؟ وهل في امكان القصيدة الأجد ان تصل بالشعر العربي الى هذا الموقف؟ وان تخلص الشاعر من الشكلية التامة ومن اللاشكلية التامة، من خصائص قصائد المعاني المطروحة على قارعة الطريق ومن خصائص قصائد الالفاظ التي تحولت الى هياكل لغوية، من قصائد لاتحسن استخدام المجاز او اللغة الاستعارية ومن قصائد

لاتحسن سوى اجترار المجاز واستعمالات اللغة الاستعارية؟؟؟

لقد رافق عدد من نقاد الخمسينات والستينات التجربة الشعرية الجديدة منذ بدايتها واستطاعت معارفهم النقدية المتطورة نسبيا ان تحتوي الظاهرة في (اولياتها وان تتناولها بقدر كبير من العطف وبقدر اكبر من النقد والتحليل. ولكن هؤلاء النقاد قد توقفوا عند حد معين من المتابعة والتقبل. وقد توهم بعض هؤلاء النقاد ان موقفه السابق من التجربة يعطيه الحق في أن يكون المرجع الأول في اصدار الفتاوى الشعرية فيما يجوز ولا يجوز ونسي حق الشاعر - وهو حق قديم - في أن يقول مايراه شعراً ومايراه لغة وعلى النقاد ان يتأولوا لمعانيه وللغته وان يفسروا اسباب تجاوزه حتى لايتمكن احد من رسم خارطة الشعر وحدوده لأن الشعر لاخارطة له ولا حدود.

لقد غاب الناقد الذي يستطيع ان يتابع الحركة بوعيه الفطري وتطبيقاته الموضوعية والذي ينظر لما يحدث للقصيدة العربية دون أن تغيب عنه قوانين التعبير وقوانين التجاوز، اما من بقي من نقاد الخمسينات والستينات فانهم يرون فيما حدث خلال العقدين المذكورين من تغيير في محتوى القصيدة ومعمارها كاف لعشرات القرون، مع ان ذلك الخروج المحدد لم يكن سوى التحريض على الخروج والنموذج الذي قامت عليه نماذج مختلفة للحداثة. وبعبارة اخرى لم يكن سوى البداية التي ارتكزت عليها التجارب المتنوعة لحركة الشعر العربي الحديث تلك التي لن تتوقف عند حد معين.

وعندما نقلب صفحات النقد الادبي الحديث في الخمسينات والستينات نرى مايشبه الاجماع بين نقاد الشعر العربي المعاصر على ان حركة التجديد الشعري قد بدأت بظاهرة التمرد على القديم وان هذا التمرد على القديم لم يكن مجرد ترف ذهني او مجرد تعبير عن الملل من الاشكال الشعرية التي طال عليها الزمن. ولكنه تمرد يستند الى خلفية اجتماعية وخلفية سياسية تفرضه وتؤكده.

واذا كانت الضجة المفتعلة أحيانا بين القديم والجديد الشعري قد هدأت أو هكذا تبدو الامور على سطح الحياة الادبية العربية فان هذا الصراع الخفي والواضح والذي يتحرك ليأخذ شكل الصراع الآني بين الجديد والاجد بين الحداثة المغلقة والحداثة المفتوحة. ان جاز التعبير - وهو صراع حيوي لاعيب فيه ولا خوف منه - أقول ان هذا الصراع سوف يتحول الى جدل عميق وخلاق، وسوف يساعد في المدى القريب او البعيد على اعادة صياغة المنهج الفني للقصيدة المعاصرة، كما قد يساعد على فتح الثقافة الشعرية العربية على العصر.

وكما افادت القصيدة البيتية عند عدد من شعرائها الاصوليين في تطور المعجم الشعري وفي طريقة تركيب الجملة الشعرية بسبب الحوار النقدي بين انصار القديم وانصار الجديد فان القصيدة الجديدة سوف تفيد كثيرا من هذا الجدل ولن يضرها انها واقعة في الوسط بين خصمين لدودين، يقف احدهما مستندا الى جدار التاريخ ويقف الآخر الى جدار الحداثة المستقبلية.

عبدالاله عبدالرزاق

ابعاد الصحو

ما بين جلسة وأخرى في مقهى (الزهاوي) فترة قد تطول الى حد ينسىٰ حسن المحمودي تأريخ جلسته السابقة مثلما يفعل الان.

كان يجلس على كرسي وحيد وقريب من مدخل المقهى. ان المقهىٰ صباح هذا اليوم مزدحمة بشكل غير معقول، لهذا لم يجهد نفسه في البحث عن مكان فارغ داخلها. فصخب الجالسين ورائحة سجائرهم هما اللذان دفعا به لان يختار هذا المكان القريب من الشارع. لم يجد أية رغبة في مراقبة حركة الناس وهو شيء مألوف لمن اختار هذا المكان. خلال دقائق قليلة وضع رأسه على يده وأركنها على مسند الكرسي. وبصورة غير مفاجئة أو محسوبة راقب بشيء من الاهتمام مدخل ورشة لتقطيع الرخام والحفر عليه شواهد بأسماء المتوفين. ولم تكن هذه الورشة هي الوحيدة هنا، فثمة واحدة أخرى لا يفصلها عن الاولى الا دكان صغير. غير انها بعيدة عن مراقبته من هنا قياساً الى الورشة الاولى والتي تقع قبالته تماماً.

كانت قطع الرخام المكتملة العمل والمختلفة الاحجام والخطوط تستند على الحائط خارج الورشة وداخلها. ومن مكانه لم يتهيأ له أن يتعرف على اسماء اصحابها لكنه كان يستطيع ان يرى الخطوط الغليظة والمنتظمة التي حفرت بعناية للاستدلال على اسماء اصحابها، فضلاً عن الخطوط المستطيلة أو المربعة أو المتقاطعة والتي حفرت بعناية أيضاً لتؤطر الرخامة أو لتضفي عليها شيئاً من الفخامة. بعض الرخامات البعيدة كانت تصدر وهجاً واضحاً بفضل سقوط أشعة الشمس عليها. والبعض الآخر سقط في ظل الرخامات الكبيرة أو المتقدمة.

راقب مدخل الورشة. حاول ان يرى أحد المراجعين. دفعه الفضول لأن يتعرف علىٰ من يطلب حفر رخامة لقريب له. لكن وقتاً غير قليل مضىٰ دون أن يلحظ ذلك. ظلت عيناه عالقتين بالورشة ترقبان وتتطلعان بنظرة تتسم بالكسل اكثر مما تتسم بالمتابعة والدرس.

كانت قطع الرخام قد بدأت تفقد شيئاً من بريقها بفعل انكسار حدة الشمس أو انحسارها البطيء.. وزحفت الاشعة الى الجدران الخارجية للمقهىٰ وتسللت الى المقاعد وأحس بحرارتها تصعد الى رأسه. ثقل عليه وتشوهت أمامه الصور أو بدت وكأنها تتحرك ببطء شديد وأحياناً كانت تنطفيء وتهبط الى أسفل مثلما يهبط رأسه وكان بامكانه ان ينهض الان من مقعده خفيفاً... كان صغيراً عندما غادر المكان. يقفز مثل طائر نزق يرفع قطع الحجارة ويرمي بها صفيحة أو علبة معدنية أو عمود كهرباء..

وعندما يقف امام الدكان يقف فاغر الفم مرعوباً ومرتجفاً كانت الصناديق خارج الورشة... فارغة او مغطاة وكانت جديدة خالية من القطن أو الثلج أو الكافور.. كان يحدق بذهول. يصيح به الرجل العجوز من الداخل: اذهب من هنا ياولد..

وكمثل المخدَر يتحرك..

صخب الشارع وتعب المشي ورائحة الانفاس وأبواق السيارات الزاعقة..

يضطر لان يتحرك..

وخطوة مترنحة تتبعها أخرى وفجأة يتحرك خفيفاً نحو المكان. لم يكن ثمة شيء معين بالضبط كان قد قرره سلفاً.

لقد بدا وكأنه ينقاد لسبب يجهله لهذه الخطوة. وألفىٰ نفسه امام الورشة فجأةً. خف اليه صاحب الورشة بوجه ضاحك:

- تفضل استاذ. كيف تحبون ؟ باي حجم؟ هذا مرمر ايطالي وهذا أردني، وهذا محلي، من كل نوع.. رخام من كل نوع.

وترك صاحب الورشة يتحدث بلا انقطاع، بينما كان ينظر الى الشواهد الرخامية ويقرأ اسماء اصحابها، وفجأةً قال بصوت حاد وهو يشير الى رخامة صغيرة كانت تقبع على مقعد في زاوية

الورشة لم تحفر بعد:

- مثل هذه!

قال صاحب الورشة وهو يمد يده:

- والمعلومات..؟ هذه تكلف..

قاطعه وعيناه لا تغادران الرخامة البكر:

- لا يهم المبلغ..

وضع في يده ورقة وقلماً.. كتب شيئاً ثم رفع الورقة الى صاحب الورشة، ووضع في يده مبلغاً من المال.

- متى تنتهي؟

قال الرجل:

- اليوم أربعاء.. اذن في الاربعاء القادم.

وخرج.

حدق صاحب الورشة في الورقة وقرأ الاسم والتأريخ:

حسن المحمودي. توفي في يوم الاربعاء في...

ونظر بشيء من الاهتمام الى الرجل الذي ابتعد عنه.

★

تسلّمها أخيراً. توقع أن تكون ثقيلة وأن يجد صعوبة في حملها، غير انه لم يجد شيئاً من ذلك. كان صاحب الورشة قد لفها بقطعةٍ من ورق اسمر.

قرر أولاً أن يجلس في المقهى. وضعها الى جانبه. كان رأسه خالياً تماماً عما سيفعله. ومضى يحتسي شايه بهدوء وهو يتابع بعينين هادئتين حركة الشارع. تحرك في مقعده. كانت الرخامة متكئة الى طرف الورشة. كان يشعر بوجودها الحادِ بمجرد ان يتذكر ماذا سيفعل بعدئذ. ولكن ماذا سيفعل الان؟ كيف سيحملها وكيف يدخل البيت وهي معه؟ ولكن ماذا سيفعل الان؟ هل يتخلص منها؟ قد يكون ذلك مدعاة للريبة. ولكن هل من المعقول أن يرميها بعد ان ألفى في نفسه رغبة لا تقاوم في الحصول عليها؟ مد اصابعه للرخامة. مزق شيئاً من الورق الذي يلفها بقدر ما يسع اصبعاً له.. كان خائفاً ومرتجفاً.. لامس سطحها البارد. اقشعر بدنه، خيل اليه انه يشمُّ فيها رائحة خشب متعفن ومبتل.. قال: انها رائحة الورق..

قربها الى فخذه. تسللت اليه برودتها. قال: هنا أحسن. انها الطريقة الجيدة لتذكر وجودها. لو كانت بعيدة فمن المحتمل أنني قد أنساها ولكنها اذ تلتصق بجسمي كما هو حاصل الان فذلك أدعى الى تذكرها بالتأكيد.

ومضى يتأمل الشارع الضاج بحركة الناس وضوضاء السيارات. كانت ثمة وجوه قليلة تتخطاه أقرب الى ابواب المقهى. لم ينظر اليه أحد، ولم يحاول أن يتابع احداً يمر امامه.. لم يكن ما يشغله سوى هذه التحديقة القاحلة في الشارع. وضع يده اليمنى في جيب سترته ليهيىء عملة يدفعها لصاحب المقهى. قام متجهاً نحوه. رمى قطعة النقود في الصينية النحاسية الموضوعة أمام صاحب المقهى. عاد ليحمل الرخامة..

ذهل حين لم يجدها في مكانها. نظر أسفل المقعد. فتش في الزوايا وبين الاقدام: سأل عنها عامل المقهى. بدا وكأن الرخامة اختفت بطريقةٍ سحرية. انه لا يعرف أحداً هنا ليجعله يتصور أن يكون ثمة من أراد مشاكسته. أمن المعقول أن يحدث ذلك وبمثل هذه السرعة؟ لم يستغرق الأمر أكثر من دقيقتين في الأقل. هل تسلل أحد ما من خارج المقهى أو من داخلها كان يترصده واستغل تركه الرخامة ليقترب من مقعده ويحملها؟ قد يبدو ذلك مستحيلاً اذ من المؤكد أن يراه عدد غير قليل من رواد المقهى فضلاً عن انه كان يقف في مدخل المقهى حيث يجلس صاحبها فكيف استطاع أن يهرب بها؟

عاد مرة أخرى يحدق في وجوه الجالسين ومقاعدهم.

- هل رأيت أحداً يخرج من المقهى وبيده قطعة رخام ملفوفة بورق أسمر؟

نظر اليه صاحب المقهى من وراء زجاجتي نظارته:

- رخام. لمن. ماذا تعني؟

وقال بصوت واطىء وهو يغادره:

- اسمح لي.

وفي الاتجاهات الاربعة حاول ان يجرِّب البحث عن أثر ما لكنه وجد عقم محاولته. قال: قد يعود بها أحد الى المقهى. ماذا سيفعل بها سارقها؟ فهي ليست بذات قيمة.

وانتابه شيء من الارتخاء حين تذكر بأنه تمنى ان يتخلص منها غير أنه حاول مقاومة احساس مبهم كان يلحّ عليه بان تكون الرخامة بين يديه مثلما اشتهى ومثلما قرر ورسم وخطط أيضاً. المهم الان انها غير موجودة وأن عملية اختفائها أو سرقتها تنبىء عن فشله في صيانة ما يملك وازاء ذلك ينبغي الا يسكت لما حدث، وان

يحاول التفكير بطريقة هادئة ومتزنة بالاسلوب الذي تم به اختفاؤها.

أمامه كانت الورشتان مفتوحتين واغراء جديد يدفع به لان يحاول. وألفىٰ نفسه يكبح مثل هذا الاغراء ويغادر المكان كله، محاولاً ان يستعيد هدوء افكاره. وقرر مع نفسه ان ينسى هذه الحكاية تماماً، والّا يحدث أحداً بشأنها.

★

وقت طويل لا يتذكره بالضبط مضى على هذه الحكاية، ومن الغريب أن تفاصيلها شحبت في ذاكرته بفعل تقادم هذا الوقت بحيث لم يعد يتذكر الا القليل وحتى هذا القليل بدا في ذهنه مشوشاً وكأنه شيء من حلم قديم أو ذكرى ممزقة من ماضٍ، أو صورة من عبث طفولي قد يكون له أو لغيره. . صورة له أو لغيره رآها في شريط أو قرأ عنها. المهم أنها بدأت تختفي من ذاكرته. . ان المقهىٰ هو الشيء الوحيد الذي يذكره بالحكاية.

اليوم هو الاربعاء يجلس الان داخل المقهىٰ في مكانه نفسه. . يحدق بهدوء في الشارع ولا يجد اثراً للورشتين لقد تحولت مع بقية الدكاكين والورش الى سوق عصري تعمل فيه أو ترتاده وجوه نظيفة وشابة. وحين نظر في وجوه رواد المقهىٰ تأكد لديه انه هو الغريب الوحيد هنا كما يبدو، فأغلب الوجوه وجوه غير مألوفة حتى صاحب المقهىٰ لم يسبق له ان رآه من قبل. غير أن المقهىٰ ظلت محافظةً على طابعها القديم من الداخل.

شرب كأساً من الماء ومضىٰ يحرك السكر في استكان الشاي النظيف.

. . . سنوات غيرّت كل شيء. انه يشعر بوطأة تغييرها في نفسه، في حركته البطيئة وتصاعد نبضه المشاكس في ضعف بصره وانحناءة ظهره. . وهذا الشيب الذي اكتظ به شعر رأسه الخفيف والارتخاء المخادع الذي يمسح مفاصله بكف غير مأمونة. وحيث يجلس فلا أحد يعرفه حتى صاحب المقهىٰ بدا في نظرة غريباً وان يكن في مثل سنه تقريباً.

سعل بحدة. دهمه برد مباغت. انكمش في مقعده. كانت عيناه تتأملان طرف المقعد. يتذكر الان أنها كانت هنا. . اقتربت منه او اقترب منها. اقشعر بدنه وتسارع نبضه وغامت الاشياء في نظره. لامس جسدها البارد مثلما لامست برودة جسده. كانت ملتصقة به. . ينتفض بينهما دفء متأخر ينزلق على الاصابع المتلجة. يقترب منها بقدر خوفه من أن ينساها أو أن يجيء أحدٌ ما فيأخذها منه دون ان يدري. مد يديه مرة اخرى. . كانتا تبحثان عن الدفء من جديد. . تساقطت الاصابع في الفراغ. . وجدها تقبض على اسفنج المقعد: لا أحد يأخذها، لا أحد ينالها. . سيقوم الان ليقول ذلك لكل هؤلاء. سيصرخ فيهم بأقوى ما يستطيع، سيجعلهم يتركون أشياءهم وأحاديثهم ليلتفتوا اليه، وليسمعوا منه ما يقول. .

حاول أن ينهض. ثقلت عليه قدماه. التفّتْ ياقة قميصه المزررة على الربطة حول عنقه. انتفخت اوداجه، جهد أن يمسك بعينيه الزائغتين الصورة المنزلقة ازاءه، مد يديه الى امام قبل ان يتشبث بمسند المقعد. كان يود أن يضع اصابعه المرتجفة في شيء. . في كتف انسان. . في عمود كونكريتي. في اطار الباب الذي ظل يضيق ويشحب. كان يرى الوجوه اللامبالية تتكفىء على نفسها. يرى الوجوه الان تغطس في بخار حقيقي، تهتز بحركة مروحية كأنها مربوطة بسلك خفي. ويراها اخيراً تبدأ بالاختفاء ومن ثم يحل ضباب داكن يغلق كل شيء أمامه. يضع الان يده على مسند المقعد ويبدأ بدفع قوته الى أمام.

. . . سقط فجأة. . يصير وجهه على الارض.

تحرك نحوه رواد المقهىٰ. حاولوا أن يجلسوه. سرت بينهم همهمة قوية. رفع صاحب المقهىٰ سماعة الهاتف واتصل بالاسعاف. ابتعد الناس عنه وهم يرقبونه منتظرين سيارة الاسعاف بفارغ الصبر.

لم تتأخر سيارة الاسعاف. حاولوا في البدء اسعافه ولكنهم فشلوا كما يبدو فلم يكن الرجل يتحرك. حملوه الى سيارة الاسعاف التي غادرت الشارع فوراً.

هدأ الناس، وغادر بعضهم المقهى، ومضى البعض الآخر يواصل احاديثه مع جلسائه ولكن بحذر وقلق مكشوفين.

وظل المقعد شاغراً. . لايجرؤ أحد على الاقتراب منه، بل ان البعض كان يخشى حتى من اختلاس النظر اليه.

في هذه اللحظة التفت الناس على صوت عامل المقهىٰ. يقف وسط المقهىٰ وبيده قطعة رخام تبدو واضحة من بين لفة ورق أسمر ممزقة الحافات وهو يصيح:

ـ من هو حسن المحمودي؟ هذه له.

آذار 1984

عبد الرزاق عبد الواحد

سلاماً يامياه الأرض

في رحاب الشهادهْ
يخرج الشعر من جلده عارياً مثل يوم الولادهْ
نحن في حضرة الصدق ـ والموت،
في حضرة الزلزلهْ
كلُّ حرف هنا آيةٌ منزله
أو سكونٌ . .
نقول خشوعاً،
ونلتمسُ العذر للدمعةِ المسبلةْ
سأحاولُ أن أجعل اللغة الآن زلفىٰ إلى الله
الكلماتُ اللعوبُ
احتراماً تؤجل لعبتها
فالصراط الذي ستمرُّ عليه يقطِّع أعناقها
إنَّها حرمةُ الدَّم ألاّ نلفق شيئاً على الشهداءِ
وألاّ تخفَّ موازيننا في مهبِّ القيامهْ
فليكن كلُّ صوتٍ علامهْ
وليقفْ ربُّه خلفهُ لا أمامهْ
خافقٌ أيُّها القلبُ مثلَ الحمامهْ
أنا أعلمُ أنَّ مواجهةَ الميتين مكابدةٌ . .
وجعٌ يذبحُ القلبَ
لولا المروءهْ

ماالذي تستطيع النبوءه؟
ماالذي يفعلُ الشعرُ في حضرةِ الشهداء
سوى أن يقول كلاماً صغيراً
ويجلد من خجل نفسهُ؟

سادتي المطمئنَّة أرواحُهم في سماواتها
إنَّني أول المتحفّية الآن أصواتهم
رهبةً
كلُّ صوتٍ،
ولوكان صوتاً نبيّاً
إذا فاضَ بين مدارجكم
يتهدَّجُ
يخلعُ سلطانهُ



ثمَّ يُحرمُ ملتحفاً عريهُ
خاشعاً كخرير السَّواقي
يقول سلاماً أحباءَنا
وتشعشعُ لؤلؤةٌ في المآقي

سأقول لكم إنكم خيرُنا
وأقول لكم :

نحن نغفو ونعلمُ
أن ابتسامتنا وكرامتَنا
سُيِّجتُ بشهادتكم

أنكم في منازلنا
تملكون مساقطَ زهوٍ
تبرعمُ في كلِّ ليلٍ حديثاً يثيرُ الشجىٰ
في البيوتْ

ثمَّ نرقبُ أطفالنا
ينظرون إلينا مواربةً
أنَّنا نتحدَّثُ،
لكنَّنا لا نموتْ!
هل أضفتُ جديداً لما قال غيري؟
سأقولُ بأنَّ العراق يردِّدُ أسماءكم مع خبز الفطورِ
كما يقرأ البسملهْ
كلَّ بيتٍ تعافون،
لا أهلَ لهْ
كلُّ طفلٍ له نسبٌ بينكم
يتميَّزُ من بين أقرانهِ
فله هيبةٌ
وبه مرجلهَ!

كيف أُطلق صوتيَ من حبسه؟
نذرت اليوم أن أبكي فهل للدمعِ من ملجأ؟
نذرت شغافي المذبوح
يضربُ في جدار الروح
طولَ الليلِ لايهدأ
نذرتُ لكم دمي المرجأ
ملأت به سراجَ القلبِ
يتبعكم فلا يطفأ
صناديق صدور الأهل
نغلقها عليكم
لايفكُّ ضلوعها النسيان
أو أقفالُها تصدأ
ونذكركم
تجفُّ منابتُ البرديِّ في الأهوار
لكنْ في مآقينا
تظلُّ كدمعةِ الجمّار
تقطر من فم التُّوت
تقتل نخلَها وتموت
أوجاعاً ليالينا

ومثلَ جداول الياقوت
ترشحُ من ثقوب القلب
داميةً أغانينا

ويبقى كبرُنا فينا
ويبقى زهوُنا فينا
وحين يهيجُ كالطوفان
نطبقُ فوقهُ الأسنان
كبراً صوتُ ناغينا

فلا يعلو سوى صوتِ الهلاهلِ والرصاصِ الحيّ
ولا يعلو سوى صوت المنادي صارخاً: ياحيّ
يرشحُ في الصدور الدمع
ينضجُ في الوجوه الدَّمع
وبين الدَّمع والطلقاتِ لاباك ينوحُ ولا
سوى صوتٍ يصيحُ: هلا..
هلا..
هلا..

هله بالرّاد بيرغ ِ يمْ خواتهْ
كسر عين العدِه وعين الشمّاته

هلا بكْ ياكمر بالبيت لاليتْ
مايومٍ كلت بلجتْ ولا ليتْ
أنا الهزّيت كاروكك ولاليتْ
عرفتك سبع وكماطك بديَّه
ونحملكم على الأعناق
نحملُ زهوَنا الغالي
نشيداً، بيرقاً عالي
يطرّز صدرهُ الياقوت
يبهرُ فتحة التابوت
ثمَّ يلفُّهُ العلمُ

ونرفعكم،
وعين الكبرْ تنهرُ منْ يواسيها
سلاماً يامياه الأرض، ياأعلى رواسيها
وياسفناً مراسيها
شواطئُ جنَّةِ الرحمن
يامن تزدهي الأوطان
أنَّ نجومكم فيها



وأنَّ غيومكم فيها
وأنَّ جراحكم ستظلُّ مثل شقائق النعمان
تزهر في فيافيها
ونتبعكم ،
ملازمة الرَّنينِ مواقعَ الأجراس
نتبعكم لحزِّ الراس
نحمل ضوءكم ونسير
نحمل زهوكم ونطير
نشتل في مهبِّ الموت أذرعةً وسيقانا
لعلَّك ياعراق الكبرْ
حين تجيشُ تلقانا
لعلك ياعراقَ الكبرِ
حين تجيش تلقانا

مي مظفر

جواد سليم ... أوراق مطوية من حياته

ما خلفه جواد سليم من اثر معنوي يكاد لا يقاس بما خلفه من آثار مادية. فجواد حركة تتوالد مع الزمن وشرارة انبعثت وما تزال تتوهج بالرغم من انك لو تقصيت حقيقتها من خلال مفردات اعماله لعجبت اذ باستثناء نصب الحرية الذي تتعزز قيمته يوما بعد يوم، لم يبق بين ايدينا الا غرفة صغيرة في متحف الرواد تضم مجموعة لوحات زيتية ومنحوتات لا تتعدى أصابع اليد وغرفة اخرى تضم مجموعة من تخطيطاته ثم هناك بعض ما ترك الزمن من كتبه... اصباغه.. ادوات رسمه.. موسيقاه وكلها لا تعكس الا جانباً مبسطاً من حياته.

وجواد الفنان والانسان كان طاقة لامتناهية من الحيوية والاندفاع.. كان تياراً عارماً يحتضن كل شيء بقوة وضراوة.. يهيم بما يرى باندهاشة طفل وتوق عاشق وتأمل نبي.

هذا الانسان يعرفه من عاصره وزامله. بعضهم موجود ما يزال بيننا... والزمن بين حين واخر يكشف لنا ما يمكن ان نستعين به لاغناء هذا الجزء المعتم من فنه وسيرته اوذاك، فقد اقتنى المتحف مؤخراً مجموعة من تخطيطاته ثم عرضها في معرض خاص جاءت دليلا جديداً على قدرة جواد في الاداء الحي وسرعته الخاطفة لالتقاط اللحظة ومن يدري فلعل الزمن يجود بالمزيد في المستقبل.

ولجواد طاقة تعبيرية مذهلة لا تقتصر فقط على قدرته في تجسيد احساسه بدقة وانما بطريقته في التعبير عنها وصفا وكتابة. فقد راينا في بعض ما وصلنا من مذكراته التي جمعها الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا ذلك الاندفاع والرغبة العارمة في البحث عن حقائق الشيء ثم عفوية السرد وحيويته. انه يمنح التعبير روحه مستعيناً بلغة حرة طليقة تقترب من الحديث اليومي العادي.. لا تحتوي على حذلقة ولا تنطوي على معرفة بلاغية الا ان كل كلمة يضعها تكتسب صفة الحياة وتبدو متحركة وهي تفعل بالضبط ما يريد ايصاله. ولعل قلة قليلة هي التي تعرف مدى الصلة الوثيقة التي كانت تربط جواد سليم بالفنان عيسى حنا.. فهو واحد من أعز واقرب اصحابه حيث تعود بهما سنوات المعرفة الى الدراسة الابتدائية في المدرسة المأمونية ببغداد. وكان جواد يبعث الى عيسى برسائل طويلة مفصلة عن اموره حين يرحل خارج العراق. وقد اطلعني الاستاذ عيسى حنا على مجموعة نادرة من هذه الرسائل التي يقع تاريخها ما بين عام ١٩٣٧ و١٩٤٨. وتتميز هذه الرسائل في انها خلال الاعوام ١٩٣٧ - ١٩٤١ تضج بصخب الشباب المتفتح والتجربة الجديدة وتجسد عنفوان الرجل والفنان في شخصه يتحدث جواد باسهاب وانطلاق ممعناً في تفصيلات تبلغ من الصراحة والوضوح حداً يجعلها شبيهة بالمذكرات السرية بل انه احياناً يضمن الرسالة جزءاً من مذكراته التي تصف تجربة جد خاصة.

في نفس الفترة التي يتسلم بها عيسى حنا رسائل من جواد فانه يتسلم رسائل من صديقهما المشترك خلدون الحصري والذي صداقته ومعرفته الوثيقة بجواد أمر معروف لدى كل متتبع لسيرة جواد سليم. وتغدو المقارنة ممتعة ومثيرة بين الاثنين حين تقرأ الرسائل في آن واحد.

كان جواد يدرك الحياة ادراكاً خفياً غريزياً. وكان قلبه الانساني وعيناه الحادتان قادرتين على التقاط سمات التناقض الغريب والجمع بين العفة والمجون بين الصخب والهدوء.. بين القناعة والتمرد. كان يرى ويرى مؤكداً على ذلك بما يقوله في احدى رسائله «**شاهدت بعيني التي كنت اشاهدبها بكل قوة**» كانت عيناه عدستين تلتقطان وتختزنان ويداه تسجلان كل حركة وكل مشهد. وصفه دقيق.. حسه مرهف قدرته على النفاذ الى النفس تؤهله لعكس ذلك في رسومه وتخطيطاته الاولية التي كانت جزءاً اساسياً من مذكراته اليومية.

يكاد عيسى حنا من خلال هذه الرسائل يشكل نقطة التقاء بين جواد سليم وخلدون الحصري.. بين العاطفة والعقل.. وهذه الاوراق الثمينة التي تفضل الفنان عيسى وسلمني اياها لم يطلع عليها قارىء من قبل فهي شخصية الى الحد الذي لا يبيح لنا نشر كل ما فيها وما كان اطرفها لو نشرت كاملة بدقتها بلغتها.. بتخطيطاتها المتفجرة حسية وتعبيراً.. قد لايكون المحتوى شديد التماس بالقضايا الفنية ولكن الجانب الانساني الذي تعكسه عن شخصية جواد امر بالغ الاهمية.

مي مظفر



من لبنان حيث كان جواد يحل ضيفاً على صديقه خلدون الحصري في دارهم في سوق الغرب في لبنان كتب جواد يصف لعيسى حنا رحلته في تموز من عام ١٩٣٣:

وصلنا قبل البارحة الى الشام فرأينا المآذن المرتفعة البيضاء وعليها ضوء الشروق الاحمر والمباني الصخرية العالية والناس المتجانسي الأشكال ثم خرجنا من الشام ودخلنا شارعاً في ضواحيها على جانبيه اشجار كثيفة عالية خضراء في وادي عميق. ياصديقي ما هنا الا الجنّة.. ما هنا الا دنيا الفردوس.. مناظرها تسلب العقول. ان اشجار الصنوبر العالية لهي من عجائب الارض التي منحها الله لبني البشر.

ثم يقول...

«لم انزل لمشاهدة القرية.. سوق الغرب.. حيث دار ساطع الحصري ولكني رأيت فتياتها من الشباك. انهن يحيرن العقول لأن في قصرهن نحول وفي مشيهن خمول. فيهن فتيات عراقيات كثيرات.»

ثم بعث له رسالة من نفس المكان بعد شهر يقول فيها:

«ما كانت المدة بين الرسالة القديمة وهذه بطويلة ولكن الاخبار لديّ كثيرة يتعذر ذكرها بالكامل. اني هنا بلبنان اشاهد رواية يمثل على ستارها الطبيعي الجميل اشخاص طبيعيون، اني كالمشاهد في السينما جالس اشاهد فقط. اضحك وأتألم.. افرح وانقهر.. ان عزيمتي ضعيفة لا اقدر ان اعمل شيئاً تنقصني الشجاعة والخبرة»

«ماري الخادمة الثانية التي هي أجمل من الأخرى بكل شيء بشعرها الفاحم وعيونها السود العميقة النظرات وخداها المتفخان المتوردان وانفها الدقيق المتكبر وفمها المنسجم البديع ذو اللون القرمزي الباهت ونحرها المائل الى الامام واكتافها المستديرة ونهداها الضامران وبطنها الملتفة المغرية وخصرها النحيل وارادفها المرتعشة الثقيلة وتخطرها المتمايل الكسول.. كل هذه مجتمعة بماري الطاهرة العذراء.. ماري المسكينة.. ماري الصبية الحسناء الساذجة. لقد احببتها بمظهرها هذا بصفاء قلبها وطيبة نفسها»

ويبدو ان ماري هذه التي وصفها جواد قد تغيرت اثر مغامرة او حادثة يذكرها جواد بالتفصيل ثم يقول فيما بعد في نفس الرسالة:

بعد ساعة من هذا الحادث جاءتنا ماري صورة ملونة، لقد كانت مرتدية المسكينة أحسن ما عندها ومنسقة شعرها وصابغة فمها وخدودها، جاءت فرحة طروب متدلعة.. لا ماري

الساذجة. ان النساء حيرة وسر غامض ياصديقي انهن على صورة متباينة واشكال مختلفة!

ثم يرحـل جواد الى باريس فيكتب بين الحين والحين رسـالـة طويلة ينقل الى صديقـه دهشته.. متعته.. تجاربه باسلوب حي متفجر ولا يفتأ يكرر عجزه عن وصف كل شيء في هذه المـدينة الكبيرة العاجة بالتناقض.

يقول في اول رسالة يبعثها في ١٠ تشرين الثاني ١٩٣٨:

دخلت باريس والسمـاء ترذ رذاذاً ناعمـاً يتسـاقـط على الوجه برقة النسيم في ذلك الصباح البارد. ومن بعيد وأنا في المحطة الكبيرة لاحت مبـاني باريس الكبيـرة يحجبها الضباب والشوارع الممتدة امـام المحطة التي كانت مزدحمة بالمسافرين مع حركة السيارات المتواصلة.. هكذا كان دخولي باريس

ثم يقول واصفاً كنيسة نوتر دام:

«ذهبت وقـد سحبني دوي الاجـراس الحزين. وقفت عاشقاً امام هذا الاثر الذي يعد من أروع الآثار القديمة في كل مكان، اثر من اثار العمل الانساني وفي كل تمثال روح من فناني ذلك العصر الـذي بنيت فيـه تلك المـداخـل الكبيـرة في واجهتهـا الأمـاميـة والمحـاريب الملكيـة الثمـاني والعشرين. النـافـذة الـوسطى المستـديـرة ببرجيهـا الـداكنين الشـامخين دخلت الكنيسـة مع الداخلين وقد واجهني المذبح ـ ما أعرف اين المصلى ـ كان النور يدخـل خافتـا من خلال تلك النـوافـذ الكبيـرة الملونـة واما أرغن الكنيسة الكبير فكان يخرج تلك الانغام التي تكسب الانسان الخشوع.

فررت على بعض المحلاتها والشوارع ـ ياأخي ردت أتخبل ـ التـروكـاديـرو.. السـاحـات.. البـارك والبنـائين المـرمـر بين المرتفعين اللذين احدهما هو متحف الانسان والثاني متحف الفن الفـرنسي (الحـديث) الأحـواض. التمـاثيـل.. كلهـا في هذا المحل.؟

ويستمـر في وصف مشـاهـد المـدينـة ومعـالمهـا وهـو يتجـول «كـالمخبـول» على حد تعبيـره ويصرخ تمنيت ان تقف معي لترى هذه الصـور وعن القصـر الملكي الصغيـر يقول منبهراً (وما كان قد زار اللوفر بعد).

«الله يساعدني.. رودان وابطال الفنانين الفرنسيين امثال كورو ما متأكد ـ هذا الذي رسم أبأ يعض (يقصد يعظ) بناته وحوله او لاده الجياع عرايا. والارض يحملها الا جناس الاربعة ـ فتيات عرايا ـ

ويتحـدث في نفس الـرسـالـة عن المدرسة العليا للفنون الجميلة التي انتظم في الدراسة فيها:

«أمـا مدرستنا فبنفسها مدينة يعجز الانسان عن وصفها معهد واسع مكون من عدة أبنية كلها قديمة يكسي عليها الزمن رداء جليلا من السنين. وكـل بنـاء منهـا قطعـة فنية. اينما تدير رأسك تمثال. اما تمثال فني مشهور او تمثال أحد الفنانين العظماء»

وبعـد ان يصف مداخـل ومخـارج بنـاء هذه المـدرسـة يصف مرسمه واساتذته.

«ياأخي شيء يثلج الفؤ اد ان يكون الانسان تحت ادارة ما أو ارشاد هؤ لاء الاساتذة الذين هم عند قمة الفن وقوة الفن»

ثم يقـول «رسمي احسن بكثيـر من الكـل ـ والحمـد الله ـ ومـع الاسف ليس في اتـوليتنـا (مشغلنـا) فتيـات ابـداً مع ان اكثر قسم الـرسم فتيـات، لن اكـون تلميذاً رسمياً الا بعد تأديتي الامتحان ـ الامتحان في اواسط السنة ولكن ياصديقي امتحان صعب جداً لا يخيفني فيه سوى الدراسات النظرية وهو: تاريخ الفن ـ عدة اجزاء تاريـخ الفن الفـرنسي، الثـورة الفـرنسيـة التـاريـخ القـديم كله ـ المثـولـوجيـا اليونانية ثم التاريخ الحديث ـ الادب الفرنسي وعلم التشـريح وغيرهـا أكـل هذا يمكنني أن ادرسه؟ ولكن سأحـاول جهـدي انشـاء الله امـا باقي الامتحـان فهـو رسم تمثال المدة ١٢ سـاعـة وعمـل تمثـال من الطبيعـة اي على موديل المدة ١٢ ساعة ايضا.. هل سانجح؟»

ونجـح جواد بارادتـه بقـوة ذلك التوق على التفوق ويقول في نفس الرسالة ناصحاً صديقه العزيز:

«اجتهـد ياأخي فالحيـاة كلها اجتهاد وسعي انا الآن في وسط الفن ولكن الاجتهاد امامي، يمكن ان ترسلك الحكومة مثلي ان اردت ترى باريس وتعيش في باريس فباريس يجب ان تزار.»

ويـعـــزز جواد رسـالـتـــه هذه بتخطيطـات تنقـل لعيسى صورة للشخصيات التي تزامله في المرسم.

وتأتي اخباره بعد حين في رسالة لاحقه بتاريخ ٥ كانون الثاني ١٩٣٩:

ان الاستاذ راض عنى الآن.

ولايبخل على صديقه بالاخبار الجميلة فينقل له المزيد:
«واما عايدة (اوبرا عايدة لفردي) التي تعرفها جيداً فشيء يجنن.

كان الاخراج جديداً على الطراز الحديث، واما الموسيقى فانت تعرف فيردي، وتوجد رقصات مصرية جميلة تفوق التصور تؤديها



نخبة من حسان باريس التي مثلت دور عايـدة وكانت بديعة جداً تقـريبـاً مثـل الرسم . . ممتلئة ، سوداء الشعر وكان جسمها مطلي بلون بني وكـان ابـوهـا الملك الحبشي بديعـاً في مكياجه وهو هنا يرسم عايدة والملك .

وعن امسية اخرى يقول في نفس الرسالة :

«في عشـاء هذا اليـوم ذهبت الكـونسيـر (حفل موسيقى) لاول مرة وكـانت المحـلات خلصـانـة (اي ان البطـاقـات نافـده) الا قليلا سمعت قطعـات ديـاخ ومنـدلسن وشومان واخيراً قطعة لـ (ليست)

بأثينا الاستاذ مرتين في الاسبوع كما قد قرأت في المذكرات. سمعنا في صحيح اعمالنا الواحدة بعد الآخر ثم يعطينا موضوعاً لنعمله في البيت .



ماذا اقول يا صديقي لكي كما وصفت
لك فانني اعجز عن اخراج الحقيقة
فهل كل شيء الاوبرا تفصل شعب
من اجل الشاهد بناء يحكي ان كل
العالم لا يوجد مثله . واما عايده التي تعرض
جيداً ~~...~~ فشيء يجنن ، كان
الاخراج جديد على الطراز الحديث ثم كما ~~...~~
كلها بديع واما الموسيقى فانت تعرف Verdi . وتوجد رقصات
مصرية جميلة جداً بزي الشعوب ثم رقصها فتيات من اجمل صالات باريس .

ياأخي من قوة موسيقى هذا الفنان جعل العازفين يصيرون سينما.»

«شاهدت اللوفر وكنوزه الخالدة لا احتاج ان اصف لك»

ومن باريس يكتب في نيسان ١٩٣٩ رسالة طويلة مليئة بالرسوم:

«الآن بجانبي - دنكن صديق جديد - واللطيف هو انكليزي التقيت به مرة مع نزار الذي ساتكلم عنه - دنكن هذا الآن جالس او منبطح كما ترى في الصورة (الى جانب الكتابة تخطيط يمثل الرجل مستلقياً على ظهره) والغرفة في سكون الأموات مو بعيد بعد ساعة ينطق!»

«دعني أقدم لك دنكن هذا...

قبل كل شيء وبعد كل شيء هو انكليزي، شاب طويل ذو عينين براقتين كبيرتين وشعر فاحم، ما أعرف شلون ترى في نظراته الذكاء وكل شيء.... هو من عائلة راقية من هذه ويدرس الادب الفرنسي في لندن ويقضي هنا عدة ايام في العطلة.»

«بعد يومين اكتشفت ان دنكن هذا من اعظم الشخصيات ياصديقي ولا اشك انه سيكون يوماً ما من كبار كتاب العالم. انه يعبد الموسيقى... يعبد الجمال... يعبد الفن الى درجة انني في هذا الوقت العصيب، وقت الامتحان لا استطيع ان أتركه لحظة انه يتكلم ابدع وانقى انكليزية مع تلك التأملات وهذه الروح والعادات الانكليزية التي أحبها كثيراً.

«اما في الليل فهكذا: بعد ان ناخذ عشاءنا اللذيذ - كما يقول - مع الشراب المنعش نذهب لسماع عدة قطع موسيقيه بهدوء وسكون ثم نذهب الى احدى المقاهي نتأمل - الرايح والجاي من الناس هم من مختلف الشعوب والاجناس. بعد ذلك نعود الى البيت ثم نعمل مجلسنا اما في غرفته او في غرفتي، وفي الغرفة يشعل غليونه وأمامه الورق والقلم ونبدأ في المجادله عن الحب والفن والجمال والادب والشعر وكل شيء ساعة ساعتان. ثلاثة حتى الثالثة صباحاً فاتركه أو هو يتركني لأنام، اما هو اتعرف ماذا يفعل ياصديقي؟ يكتب قصته الجديدة التي بدأ يكتبها منذ أيام واما في الصباح فيقضيه نائماً الى الظهر»

ويقول بعد ذلك..

«الى الآن لم اتعرف الى فتاة لاجعلها صديقة لي. اخرج معها واشاركها قسماً من وقتي، قد تصدقني أو لا يصدقني احد وانا في باريس. والسبب في ذلك لا اظنه يخفى عليك. مشغول كلش بشيء هو كل شيء ولا يمكن ان تصدق ياصديقي مقدار اهتمامي بعملي واجهاد نفسي فيه وسأذكر لك كل شيء تقريبا اي بعد انتهاء الامتحان

ويستطرد في الحديث.

يصف مغامرة يبدو انها كانت الاولى من نوعها بالنسبة له. قام بها بصحبة صديق انكليزي يدعى اريك:

«بعد نصف ساعة كنا نلحق فتاتين من تلك الفتيات. فتاتين صغيرتين وصلوا حديقة اللوكسبورغ ثم عرجوا نحو الاوديون بعد تردد منا واصلنا المطاردة وصرنا بقربهما فبادرتهما انا بالكلام لأن السيد لا يعرف الفرنسية. بعد معاهدات وسؤالات وجوابات من الفتاتين توقفنا لنذهب كلنا الى احدى المراقص - كابريه - وهكذا ذهبت لارى أول مجازفة من نوعها. لقد قادونا هم بانفسهم

الى البوات دو نوي (اي الى احدى علب الليل) في شارع شامبليون. دخلنا وكان الكل غاية في الجمال والذوق والفن والحق يقال. لقد شاهدت بعيني التي كنت اشاهد بها بكل قوة بان الفتاتين ليستا غريبتين عن المحل وقد قالوا لنا انهن من التلامذة وهذه اول مرة تذهبان فيها الى الكابريه.»

«كانت الموسيقى بديعة للغاية مع عازف على الكمان قوي جداً ولقد شاهدنا عدة رقصات بديعة جداً احداها كانت الراقصة عارية تماماً وكان جسمها بديع التكوين.

«اشمئزيت من الفتاتين لانهن ما كان يذكرن الا ما هو كذب ورياء لقد كان اسمي معهن فرردريك واني انكليزي وعمري ٣٠ سنة واتيت الى باريس للسياحة.

«كان المحل مليئاً ببنات الحب وطلاب اللذة الجسمية البشعة. انقضت هذه الليلة التي اتمنى الا تكون الاولى من نوعها في الساعة الخامسة صباحاً وكان ثمنها غالياً «ستون فرنكاً اعطيتها مثل الورد»

«ان أنسى كل هذا فلا انسى صباح باريس في الساعة الخامسة عندما يكون الجو بذلك اللون البنفسجي الساحر المخلب منعشاً صافياً. باريس في تلك اللحظة فتاة عذراء تصلي. شارع المدارس خالياً صباحاً لا يعكره سوى بائعات الخضروات يدفعن حوائجهن في عربات خشبية صغيرة الى السوق الكبير. لا ادري

لو لا تاثير هذه الليلة في نفسي لكنت ارى صباح باريس أجمل وأجمل.»

رسالة اخرى بعثها في تموز ١٩٣٩ يفتتحها مخاطباً عيسى الورد:

«لقد احزنني هذا العبوس الذي نقابل به الحياة كما رأيت من كتابتك. لا ياصديقي لا شيء يحتاج الى كل هذا، نحن نعيش كأننا لا نعيش.. نعيش في انتظار شيء لم ندر ولا آباؤنا ما هو.»

ثم يتحدث عن رحلة قام بها مع مجموعة الطلبة واستاذهم الى مدينة شارت لمشاهدة كنيسة تاريخية وقد تجولوا احراراً بعد ان تركهم الاستاذ حتى ساروا في طرقات ضيقة قذرة حجرية الأرض:

«وتوقفنا عند باب صغيرة كان وراءها رجل مخيف الوجه قصير القامة كأنه أحدب بعينين غاطستين في وجه بشع فيهما نور مخيف عندما رآنا في الباب فتح الباب بسرعة، وبصورة آلية وعلى شفتيه ابتسامة كأنها التكشير. دخلنا الى البيت وكنا ما يقارب الخمسة عشر وصرنا بعد اجتياز هذا الباب في مجاز صغير مظلم لا ينيره سوى نور خافت يدخل من خلال زجاج في باب قرب بار مليء بقناني الشراب وكانت وراء منضدة المدير المكسورة الحافة فتاة في العقد الرابع تقريباً، عليها مسحة من جمال قديم مفرط وكانت واقفة وكأنها نائمة بل كأننا لم ندخل لتعوّدها مشاهدة مئات الاشكال والاجناس الذين يدخلون هذا المحل السري.

«فتح لنا باب اخر يؤدي الى قاعة كبيرة لا يبعد سقفها عن الأرض سوى مترين ونصف المتر وكان يضيء هذه الغرفة نوافذ صغيرة يدخل منها النور خافتاً ويسقط على موائدها الخشبية السقذرة وعلى وجوه الجالسين فيزيد من هولهم هولا. سأبدأ بوصف اثاث هذه الغرفة كعادتي في وصف كل غرفة أدخلها لقد كان الاثاث لا يزيد على موائد خشبية طويلة ذات أرجل حديدية شدت الى الارض لكي لا تُحمل ويضرب بها الرأس، ثم مصطبات طويلة ايضا ومثبتة في الارض. هذا كل ما في الغرفة. وقد نسيت شيء واحد وهو راديو قديم كان موضوعاً على مرتفع وقد كانت الموائد مرتبة ترتيباً عسكرياً اما الزبائن الكرام ياصديقي فقد كانوا اشقياء وجنود وبحارة ثم نوع آخر من البشر التعساء والمنكوبين. الاول والاتعس كان احدباً وقد جاء بعدنا وانفرد في احدى زوايا الغرفة المظلمة. كان يدخن سيجارة وكأنه يعلسها، بعد حين اتته فتاة من احدى بائسات هذا المحل وجلست بقربه وقد كان الاضطراب ظاهراً عليه.. ثم قبلته وقبلها وازدادت القبلات



جواد سليم

وابتدأ حديث خافت بينهما. انك لاتشك الان ياصديقي كما لا اشك انا ايضا في انهما عاشقان انه تعيس شقي وهي الاخرى. انها تسمع شكواه الآن واقسم بان باقي الزبائن كانوا من البائسين الذين هم كل الاموات في طريق هذه الحياة..»

ويعزز جواد رسالته هذه بتخطيطات كثيرة وكأنه يريد ان ينقل اليه الصورة كاملة ويجعله يحسها ويراها وهي تخطيطات جميلة لا تخلو من لمسة كاريكاتورية ويغلب عليها الطابع الجنسي ولكنها منفذة بحس فني جمالي عال.

في عام ١٩٤٠ ينتقل جواد الى روما ويكتب لعيسى صديقه رسالتين احداهما في شباط مختصرة النص كثيرة الرسوم والثانية في آذار يبدؤها قائلا:

«الآن أقرأ عن بعض الآلام.. ان الالام لا يمكن أن تبتعد عنها في يوم من الايام.. انني احب ياصديقي... احب.... لقد رأيت كل ما كنت اتصوره عن الحب بل واكثر. وكان هذا في اوائل ايامي في روما. روما المدينة الساحرة الجميلة. ثم بعد مدة قصيرة لم يدم هذا الحب. مات..؟ من يدري.. لا في نفسي بل عند الفتاة التي احببتها واحبتني. لقد اراني القدر كل سعادة الحب وكل لذة ثم اراني بعد أن ذقت حلاوته ويمكن ان تحس ياصديقي في اي حالة يكون الانسان بعد أن كان في سعادة لم يحلم بها ثم تسلب منه هذه السعادة ان هذا الانقلاب المفاجيء هو منبع آلامي.

«هذه الفتاة تسمى ماريا. انها ايطالية حسناء.. ذات شعر اسود فاحم. انها جميلة جداً. اظن ان الليالي الشعرية ستعود لانني في هذه المدة التي كنت بعيداً عنها.. اي بعيداً عن قبلاتها وضمها.. بقيت وكأن شيئاً لم يحدث. لقد حافظت على رجولتي وكبريائي من يدري انها كانت تريدني أن اخضع لانها هي التي



- الاوبرا الكبيرة -

هنالك فرق عظيم بين اوبرا باريس وروما ولكن الاخراج كان في القطع التي رأيتها عظيماً جداً . ومن الاحسن حول القطعة الاخيرة التي رأيتها ، (لا بوهيم) اي حياة البوهيميا للمؤلف الايطالي العظيم (بوتشيني) .

(لا في دو بوهيم) لابد سمعت عنها واذا لم تسمع عنها فقد شاهدت قطعة منها في فلم (love me for ever) . لقد كانت قطعة اوبرا عظيمة وكان الاخراج عظيماً . وحوادث القطعة كلها عن الفنانين . لقد كانت تمثل وحياتهم البوهيمية

وصاحبة الدار التي عندها

وشاهدت ره قطعة بالبه كانت جميلة جداً واسمها (الديك الذهبي) من تأليف احد عظماء الموسيقى الروسية (رمسكي كورساكوف) . كانت الموسيقى عظيمة الرقص جميلاً جداً مع الاخراج .



اكتفي هنا الى اللقاء في رسالة اخرى .

سلامي الى الوالدة المحترمة وافضلك ، والاخوان اكرم شكري ... ان شاء الله

صديقك

ابتعـدت عني . لقـد ارتني في هذه الايـام حنـواً زائـداً. اني ارى المستقبل جميلا . »

بعـد سرد قصتـه الحـزينة ينتقل الى الاوبرا عاقدا نوعاً من المقارنة السريعة بين مشاهداته السابقة واللاحقة:

«هنـاك فرق عظيم بين اوبـرا باريس ورومـا. ولكن الاخراج كان في القطع التي رأيتها عظيماً جداً وعلى الاخص في القصة الاخيرة التي رأيتها في البوهيمي (اوبرا حياة البوهيمي لبوتشيني) لابد انك سمعت عنهـا. لقـد كانت قصـة الاوبـرا عظيمـة وكـان الاخـراج عظيمـاً وحـوادث القصة كلها عن الفنانين فقد كانت تمثل حياتهم البـوهيميـة وشـاهدت مرة قطعة باليه ـ الديك الذهبي ـ من تأليف احـد عظمـاء المـوسيقى الـروسيـة ـ رمسكي كورساكوف ـ كانت الموسيقى عظيمة وكان الرقص جميلا . »

وهـو هنـا يعـزز الرسالة بتخطيطات تمثل مشاهد من اوبرا حياة البوهيمي مع صورة لامرأة متوسطة العمر رصينة الشكل كتب تحت صورتها انها صاحبة الدار التي يسكنها

ما بين آخر رسالة بعثها جواد من روما لى اول رسالة بعثها من لندن مسـافـة ست سنـوات غيـر ان جواد خلال هذه السنوات تغير تغيراً كبيراً يظهر بوضوح من تغير لهجته في الرسائل . . من جدية حديثه المقتضب ونبرته السريعة. لعل ذلك راجع الى تجاوز جواد مرحلة الصبـا والفـوران العـاطفي ولعل وراء ذلك سوء التفاهم الذي يبدو انه قد وقع بين الصديقين:

«اسبـاب كثيـرة ياصديقي، مع الاسف، جعلتنا نفترق . . وان أنا اقتـرفت بعض الاغـلاط معـك فانت لا تنسى اغلاطك . على كل هذا الكـلام لا يجـدينـا نفعـاً . . انني سعيد اذا انتشلت نفسي من السموم والرياء والبغضاء . »

جواد سليم وخلدون الحصـري وعيسى حنـا مثلث حاد الزاوية تربطهم حميميـة العـلاقـة منذ الطفولة. وحين تقرأ رسائل خلدون الحصـري . . الضلع الثـاني الـذي يشكـل الـزاويـة الحـادة في المثلث تكتشف على التوبانك امام مثقف حاد الذكاء شديد التمرد

وان رسائله التي تعبر عن شخصيته هذه تجعلنا نقف متأملين ونحن نقـارن بينه وبين جواد. الفـرق بينهمـا بيّن، فقـد تبدو اراء جواد وفلسفتـه في الحيـاة تلك الفلسفة المكتسبة من خبرته العملية في الحيـاة، بسيطـة مسطحـة اذا ما قيست بفكـر خلدون المجادل اليـائس في بحثـه عنـد الكمال وليس ذلك بعجيب، فالاول شاعر يحس الاشيـاء بفطرتـه وينفعـل بهـا انفعـالا حاداً يجعله يقـذف بوجـدانـه ومشـاعـره في اتـون التعبير عنها. بينما يقف الثاني بين عالمين متنـاقضين عالم مثـالي متسـام يستمـد مادتـه وفكـره من الكتـاب وعـالم مادي واقعي يخـوض به التجـربـة ويعـود مصـابـاً بالخيبـة. ذلك قد يضعنا امام السؤ ال الكبير: لماذا استطاع جواد ان يصبح حياً من خلال تجربته بينما توقف خلدون في أول الطريق.

كان خلدون الـذي آثـر البقـاء في لبنـان يتهم جمـاعتـه في بغداد بالكسل ويعتبره مرضاً عضالا اصابهم فيستفز هم بعزيمته . .

«عنـدي مفـاجـآت كثيـرة سأطلع بها على العالم. انا اسكت مدة طويلة ثم امـد يدي كالحاوي الى قبعتي الفـارغـة فاخـرج منهـا الارانب والحمام والبط . . لست كسولا مثلكم»

بيروت ١٦/ ١/ ١٩٤١

غيـر أنـه يبـدولي ان خلدون كان يفتقـر الى امـور اشـد عمقـاً من موضـوع الكسـل لكي يواصل مسيرة ابداعه فقد كتب لعيسى حين كان ما يزال طالبـاً في الجـامعـة الامـريكيـة في بيروت بتاريخ ١٦ كانون الثاني ١٩٤١ يقول:

«لو لم تكن مجنوناً لما احببت . .

عزيـزي عيسى ارجـو ان تتخلص بسـرعة من هذا المرض فان آخـره ـ قتـل ـ كمـا يقول ابن الفارض: لقد وجد الاطباء للتيفوئيد والجـدري دواء ومـرض الحب لا يزال بلا دواء! انت لا تحب . . انت تخـدع نفسـك . . ستـدرك حقيقـة ما اقـول يوم تؤمن بان لا وجود (للحب)!

كيف أصـدقـاء الفن؟ اني اريـد أن اسمـع اخبـار الجمعيـة. يهمني أمـر هذه الجمعيـة وانـا على ثقـة من انها تستطيع ان تؤدي للفن في العـراق خدمـات كبيـرة اذا سارت على ما يجب ان تسير عليـه. كلكم كسـالى . . لعـل هذه الجمعيـة تدفعكم الى الانتاج والـدراسـة. العمـل الفني لا يقتـرب من الكمـال دون العمـل والدراسة المتواصلة.

كيف جواد؟ انـا غاضب عليـه كثيـرا. منذ وصولي الى بيروت حتى الان لم استلم منـه حرفـاً واحداً. لا ادري ما يشغله الى هذه الـدرجـة. اذا كان مشغـولا في مشـروع فني يريـد ان يطلع علينا

فجأة. فانا اعذره ولكن لا أظن ان ذلك هو السبب الحقيقي. انا اعرف جواد معرفة نفسي.. اعلم ان مرض الكسل فيه عضال.»

وكان الكسل فيه ايضا.. والكسل مرض لا يصيب الا المبدعين.. فها هو يكتب لعيسى من بيروت في ٨ أيار ١٩٤٠ ليقول:

لو كان الكسل مرضاً معدياً لما وجدت الجامعة بدأ من ان تقفل ابوابها منذ اشهر فانا وحدي استطيع ان اعدي مليون رجل بهذا المرض اللذيذ.

مع كل كسلي هذا ترى اني امسك بالقلم لا كتب لك هذه الرسالة.

ثم يكتب له عن معرض زاره وتمتع بمشاهدته فيقول:

هذا المعرض وكتبي.. والسير على اقدامي.. هذه الاشياء تمنعني من أن اجن...

«لم استلم من جواد سطراً واحداً.. غريب جواد حقاً أكثر مني، اشهر مضت ولم استلم منه حرفاً.»

ولعل خلدون لم يستطع أن يرى الا ما هو سلبي معيب.. ولعله كلما تسامى فكره ازدادت غربته عما حوله وازداد يأساً..

واليأس عدو الفن والابداع.. بينما كان جواد يرى الحياة بمرها وحلوها ويستخلص فنه مدفوعاً بتلك الطاقة الهائلة على احتضان الجميل. كان التفاؤل هو مفتاح الابداع بين يديه.. وكان التفاؤل امام عيني صديقه الاديب. كان جواد روحا ملتهبة فهل كان خلدون بلا روح؟

«لا أكتب لك عن نفسي كثيرا.. جعبتي فارغة.. أنا اعيش وأتمتع بالحياة من الوجهة البايولوجية اما روحياً فلا أدري أأنا عائش أم أنا..

كالميت بلا قبر وأكفان»

خلدون ١٦/١/١٩٤١

ويكتب جواد من باريس في تموز ١٩٣٩

«نحن نعيش كأننا لا نعيش. نعيش في انتظار شيء لم ندر ولا آباؤنا ما هو. نحن مسيرين أم مخيرين؟ يمكنك ان تكون سعيداً ويمكنك ان تكون شقياً ايضا. قوّي ارادتك وابحث عن السعادة وكن سعيداً الى الابد. فرحاً كل يوم.

من المؤكد اننا لا نستطيع ان نجزم ولكن حسبنا نتساءل.. فالظروف التي عاشها جواد لم تكن هينة وكانت ثقة جواد بالمستقبل عظيمة.. لقد كان ابداً في سباق مع الزمن..

حين كان جالساً في مقهى باريس ذات يوم جاءت عرافة غجرية طالعت له الكف وقالت له: عمرك سيكون طويلا.. وستلاقي صعوبة في ابتداء حياتك ولكنك ستنجح أخيراً.

لعلها رأت خلوده فحسبتها سنوات العمر!!

محمد عبد المجيد

طائر الموت الرمادي

في الصباح، لم يكن بامكانه، ان يفعل شيئاً، كان يشعر بالأرتباك والتردد، . وحالة اشبه بالنفور من القتل. كان يقظاً، يقظة ذئب نحوذلك الطائر المزهو بالفطنة والذكاء. واذ يترقبه بأنتباه حاد، يرفع رأسه الصغير نحو افق شاسع، يمتد خلفه، وثمة اكمة بعيدة، اشبه بالدغل الكثيف. ويرسل بصره في خط متعرج او مستقيم لكي يضبطه في لحظة ارتباك وقلق.

كان حسن داود يعرف بان ذلك الطائر الذي يحلق الآن، كان هادئاً هناك، ولكنه انتفض فجأة وحلق.

هل كشف نيته السيئة؟

ربما هي الغريزة او الخوف المكتسب من حالات مشابهة، وقد يكون ولده مات بيد بشرية، ولذلك يتوجس خيفة غامضة من رائحة البشر!

ربما لم يكن في ذلك الصباح مستعداً ليفعل ايما شيء، غير الركض خلف ذلك الطائر، والتعرف على الاماكن السرية للقطاة والشعور بالقرف مما يفعله كل نهار.

في الصباح، احس بمرارة في فمه، وحاول ان يتعلل بالتعب او عدم الرغبة في الخروج لكي يتركهم يذهبون لوحدهم، ويتركونه لشأنه، ولكنهم اصروا على ذهابه معهم، وكانت «مريم» تحدق في وجهه المكدور بترقب.

في الشتاء الماضي، شعر بانه لم يعد يمتلك القدرة على فعل ماكان يفعله منذ سنوات طويلة، كان يتذكر مشهد الغزال المتوحش الذي اندفع وسط الغبار تاركاً صغيره وزوجته يشقان طريقاً آخر نحو الوادي، وهو يرتمي امام السيارة الجيب في محاولة لانقاذهما.

لقد صدم لبشاعة الموقف، وقال له مزعل السلمان وهو خلف مقوده كالماخوذ.

ـ كم نحن متوحشون.

وهتف حسن: ياللقسوة.

وفي المساء لم يأكل شيئاً، انما ظل يشعر بالحمى في جسده. وطوال اسبوع كان يتقلب في نومه، مخافة ان يصدم الغزال البري المذعور، حين كان في العشرين كان يتوهج فيلحظة الأمساك بالفريسة، وكان كلبه (جوري) يحك بوزه النحيف بساقه، ويشرأب بعنقه لكي يرى مشهد الموت، ثم ينطلق نحو الفريسة كالبرق.

لم يقل لمريم اي شيء حين رجع وحيداً، ولم تكن الشمس عمودية في السماء. حاول ان ينام قليلاً لكنه لم يستطع، اذ ان الطائر كان يحلق في رأسه الدائخ، كان لعيناً حقاً، وقد اتعبه، بل اذله كثيراً، وهو يحلق كالقوس وبنصف دائرة، ويلتمع ريش بطنه الرمادي بوهج اخاذ، والشمس تضرب تلك الدكنة الملساء بالأبيض المشبع بلون رصاصي فاتح.

قالت له مريم.

ـ ماذا حدث؟

قال ـ لاشيء.

قالت ـ تبدو كالموتى.

قال ـ هل ابدو كذلك؟

لمست وجهه المستطيل، النحيف احست بانه يتفتت وفكرت: هذا الرجل لم يعد كما كان. ثمة شيء قد تهدم في داخله . . . ولكن ماهو؟ نهض حسن. التعب في مفاصله، وفي نهايات اصابع قدميه. انه كابوس ثقيل ولهذا ود ان يقلل من اهمية ماحدث له.

قالت مريم ـ الم يكن الصيد طيباً. !

قال ـ اشعر بالتعب.

قالت ـ على كل حال، كانت فكرتك دوماً.

كانت مريم تحس بانه يبتعد في ايام الصيد عن كل شيء ويبدو منتشياً وهائجاً، ولذا كانت تخاف منه، ومن حالاته الخطيرة تلك، كانت تكره تلك الايام، وتنفر من اصدقائه الذين يحشون رأسه بالاوهام والاكاذيب حول البطولة والنشوة العليا، وكلمات اخرى مرة.

وهو لم يقل اي شيء حول ذلك الغزال الذي ايقظ فيه كل هذا النفور من الحياة، لم يحدث «مريم» بما انغرز في اعماقه، وبما تهدم في الداخل. كان يعتقد بان للمفاجأة اثرها وان ذلك سيزول حتماً، ولكنه لم يستطع التخلص من العينين البراقتين الدامعتين، ولا من ذلك الأنين الموجع الطويل الذي امتد صداه في الوادي العميق.

قال حسن: لا، كنت، وحيداً، لقد ذهبا ناحية الجنوب، ولم ارغب في مشاركتهما الصيد.

ـ الم تجد شيئاً.

ـ طيور القطا كثيرة، هناك، خلف الأشجار ولكن ثمة قطاة خبيثة ارعبتهن. فتناثرن بعيداً.

ـ بعد الظهيرة يكون الصيد جميلاً، اليس كذلك. ؟

ـ نعم، يكون جميلاً، حقاً.

ـ وهل ترغب في النوم الان!

ـ اود ان اهيء نفسي جيداً.

وذهبت مريم لتعد الغداء مع فاطمة وهيفاء زوجتي صادق سليمان ورسول عبدالله، فكرت مريم، بان رحلة هذه السنة لم تكن كما كانت سابقاً، لقد فقدت النسوة لذة المغامرة، ووهج الصيد بمرور الزمن.

نظرت مريم نحو هيفاء زوجة صادق، تاجر الفواكه كانت ممتلئة وفكرت بانها لم تعد ساذجة بل تعلمت فن الثرثرة في كل شيء وتلك فاطمة زوجة رسول المحامي لم تزل انيقة وفتية. كانت مريم تجد متعة في صحبتهما.

في الماضي، كانوا يسكنون في محلة البارودية، ويكونون عائلة واحدة، وحين تغيرت الحياة، ونقل حسن كمدرس تاريخ الى الشمال في دهوك ثم سكن صادق في منطقة المنصور بعد ازدهار عمله وامتلك رسول منزلاً جميلاً، في (راغبة خاتون). ؟

وفي كل عام، وفي اول يوم من الشهر الثامن، تهبط الطيور المهاجرة في بيت صادق سليمان، ثم ترحل الى حيث الصيد والمرح والحياة.

كانوا يتفقون على اشياء كثيرة، ويختلفون على اشياء تافهة ولكنهم يتنازلون عن كل شيء في لحظة ما.

خمنت مريم ان حسن لم يعد ذلك الطير المنتشي بالحياة. وحين عاد صادق ورسول وهما محملان بالصيد الوفير، شعرت مريم بالاسى والمرارة، ليس غيرة منهما، بل لان ذلك قد يثير حسن ويجعله في حالة تعيسة.

ودخل صادق «الخيمة» بضجة، بعد ان وضع البندقية في داخل السيارة وقال.

ـ لوجئت معنا ياحسن، لرأيت غابة من الطيور.

ودخل رسول وقال.

ـ كيف الحال ياذئب!

وحدثهما حسن عن تلك القطاة اللعينة التي افشلت كل خططه هذا اليوم، وكيف حاول اصطيادها دون جدى.

وقال ـ كان المكان ممتلئاً بهن ولكن كلما كنت اهيء نفسي كنت اشاهدها هناك، برأسها المدور. وبنظراتها المتوحشة وهي تطلق اصواتاً مذعورة، متقطعة، وكن يرتعبن، ويرتفعن بسرعة وهن يطلقن انيناً موجعاً.

ضحك صادق وقال له، بأنه لم يعد ذئباً ماهراً. وجلسوا داخل (الخيمة) بعد ان تناولوا غداءاً مكوناً من لحم البقر المعلب ومن الطيور المشوية.

قال رسول: هل تأتي معنا.

قال حسن: الى اين. . . ،

ـ الى نفس المكان.

ـ لااشعر بالرغبة، ربما خرجت للمتعة.

وخمنت مريم بانه لم يكن مهيئاً للنقاش، وطلبت منه ان يأخذ قسطاً من الراحة.

كانت الشمس خارج «الخيمة» ساخنة، وثمة ريح خفيفة شمالية

واصوات الطيور البعيدة ترتفع بين فترة واخرى. النسوة رغبن بالعودة الى المدينة، وكن قد ضجرن من بقائهن وحيدات تحت شمس قاسية.

مرة، اصرت زوجة صادق ان تذهب مع الرجال، وحملت بندقية الصيد وذهبت معهم، وبعد مضي ساعة شعرت بالتعب، وحين وجدت سرباً من الطيور قال صادق.

ـ اضربي أمامهم، لا ليس مباشرة، بل امامهم بمسافة محدودة لكي تصيب الأطلاقة. وحين فعلت ذلك انحرفت البندقية بفعل الضغط، وطاشت الطلقة بعيداً عن الهدف، وزمجر صادق، بينما ضحك رسول. احست بالخجل والذعر، ولم تعد تفكر بمشاركتهم مرة اخرى.

احست مريم برغبة للخروج، كانت الشمس تميل نحو الغروب والريح تضرب شعرها باصابع خشنة. كانت الأرض تمتد نحو افق شاسع وبعيد، وثمة اشجار هنا وهناك.

شعرت بالعطش. ذهبت، وبحثت عن الزجاجات تحت قطع الثلج داخل صندوق السيارة الخلفي، اخذت جرعة كبيرة، ثم جلست في ظل السيارة وهي تشعر بأنقباض ما. لقد تغير حسن كثيراً، ولم يعد ودوداً، بل اصبح ينفجر لأدنى شجار. كما انه قرر ان يتقاعد.

وخمنت بانه ربما يفكر بالموت، في مثل هذا العمر، قد يشعر المرء بان الأربعين هي النهاية ولذا يصير عدوانياً.

في البدء كانت تدفعه الى الأنغماس الكلي في الصيد. وكان يحس بميل خاص نحو ممارسة هذه التجربة التي غدت له كالحياة. كان يقول؛ بان والده علمه فن الامساك بالفريسة ودرب احساسه على التقاط اي تغيير في غرائز الحيوانات، حتى ايقن بانه صار ذئباً حقاً. ولكنه الآن قد تهدم.

ورغبت في منعه من الخروج، هذه المرة، وحين ازف الموعد رفض قبول مثل هذا التواطؤ، وأصر على الذهاب وحده. وحين ابتعد عن (الخيمة) بمسافة شعر بالتوتر والقلق. احتضن البندقية بوله، كان بصره يبحث عن مكان ما، عن بقعة مرتفعة قليلاً من الجانب الشمالي الغربي، هناك حيث وجدها، شامخة واليفة، يقظة ومتوحشة.

وفي رأسه كانت تحلق بنصف دائرة تلك البقعة الداكنة تحت الصدر المقوس، وتوهج الشمس ورائحة الأرض والدم والماضي، كان كدراً ومحموماً.

وتذكر مرة، كيف ان والده قال له، بان اول شيء ينبغي ان تفعله هو ان تركز عقلك في البحث عن الطريدة المشاكسة حيث تجدها متميزة عن الأخرين، منزوية وحذرة.

وقال له، وكانا في رحلة صيد؛ انظر الى ذلك الغزال المتوثب اذا استطعت ان تقتله بضربة واحدة، اصبح القطيع لقمة سهلة واذا أفلت منك فانه سيقود البقية الى مكان قصي.

وهو يذكر كيف ان والده حين رجع من العمل ذات ليلة قالت له امه بان ولد محمود الراشد الصغير قد قتله الذئب وان الرجال ينتظرونه، وحين اصر على الذهاب معه قال له والده:

ـ كن لصقي دوماً.

وفي منتصف الليل، كانوا يخوضون في مياه الظلمة والبرد واليقظة ولكن والده كان حذراً لأدنى حركة. كانت القرية محاطة بالأدغال وباصوات الكلاب البعيدة والضفادع والحشرات الطائرة.

وحين وقف والده بعد مسيرة طويلة، امر الرجال بالحذر. وهناك في واد منخفض وجد سرباً من الذئاب. العيون تبرق وسط الظلمة الحالكة اشبه بالنافورات الضوئية.

اقترب والده بحذر، وظل يحدق في الظلمة. كان يشم رائحة خاصة وقال للرجال:

ـ احيطوا بهم ولاتطلقوا النار.

شعرت حسن بان قلبه يدق، وان مفاصله ترتجف هلعاً ولكنه لم يقل اي شيء انما ظل ملتصقاً بوالده الذي كان هادئاً ومتماسكاً بينما كان الرجال يقظين وقلقين.

وفي الافق البعيد بدأ ينتشر اللون الطباشيري ببطء.

وقال والده: انظر ياولد ثمة ذئب يختلف عن الأخرين، وهو تراه كالمريض او الأليف، بيد انه اخطرهم اذا قتلته فزت.

وتفرس حسن في تلك الكتلة الضئيلة بأنتباه شديد. كان النوم قد تسرب من جسده، وحتى الرعب لم يعد له مكان، وهو لصق والده يحدق في الذئاب المعتصمة هناك، في ذلك المنخفض.

وفجأة رفع والده البندقية الى اعلى بعد ان أمر الرجال بان لايطلقوا الا بعد ان يطلق هو.

وركز والده البندقية الى امام، ضاغطاً اخمصها بكتفه العريض وبقوة، ثم اطلق نحو تلك الكتلة الضالة بدقة، بحيث انه وجدها

ترتفع بضع اقدام عن الأرض وتهوي جثة هامدة ثم انهمر الرصاص كالمطر من كل جانب نحو ذلك المنخفض الذي ارتفع العواء منه بخفوت .

نهض والده واتجه صوب الذئب وتفرس في وجهه طويلاً ، انتبه حسن الى خفقة جناح ثقيل ، مدّ بصره نحو الأفق . كانت الشمس تميل جهة الغرب . كانت الشمس في الصباح تحرق اعصابه وتثير في اعماقه احاسيس متناقضة . وكان ذلك الطائر خبيثاً جداً . حين يرتفع ويتصالب مع خط الشمس بحيث كان وهج الأشعة القوي ينهمر فوق شبكية العينين بكثافة مما يجعله في وضع مرتبك .

ورغم هذا ، كان يتذكر بان عليه ان يدرس حركات الطائر وردود فعله المتغيرة . كان يرقبه وهو يندفع بعيداً عنه . كان يدرك بأن الشمس تحمي ذلك الطائر كما كانت في الماضي في مدينة الشمس حيث كان في يدها بعث الحياة في الموتى .

وكان هذا يدفعه الى تأمل حركة الطائر ودورانه ، ويبحث عن مغزى توغله وجذبه الى نقطة بمواجهة الشمس المحرقة .

كانت مريم تخاف الموت من ضربة الشمس وتقول بأنها لن تجرأ على النظر في تلك الكتلة المتوهجة ، ولذا كانت تحشو رأسه بالنصائح الطويلة .

قرر حسن رغم التعب ، ان يظفر بذلك المخاتل العنيد ، وان مجرد التفكير بالعودة يجعله مهدماً ، كان في كل مرة يوجه البندقية نحو الكتلة المشعة ، وهي تنحرف بزاوية حادة ، صوب قرص الشمس الذائب وكان يشعر بشيء ما ، يصعد حقده واصراره للمضي في مطاردة قد تبدو خاسرة .

حاول مرة ان يجد معنى لاندفاعه الدائم للقتل ، كان في الماضي يحس بمتعة كبيرة ، وثمة شعور بالتفوق . كان يعترف ان بامكانه ان ينهي حياة اي كائن بطلقة واحدة ، وقد اصبحت طقوس الصيد بالنسبة له حياة تتطلب التجدد دوماً . ولكنه منذ فترة احس بعدم الرغبة في ممارسة حياته الماضية ، وحين تجيء صباحات الصيد الممتلئة بالاسرار والمفاجآت يرى ان مصيره يتجه نحو هدف خاطيء .

ولم تحرره الأيام من ذلك الوهم ، كان مأخوذاً في البدء بتلك الهالة السحرية ، وبنظرات النسوة المندهشات لقدرته الخارقة على مصارعة الأهوال . كان يشعر بانه من طينة اخرى ، كالشمس ولكنه نزل الآن بخطى متعثرة ، سلم المجد ، باحثاً عن ماض غير ملوث .

كان حسن يحاول ان يبدو تصرفه اليومي اعتيادياً ، وان علاقته بزوجته عميقة واليفة ، ولم تنقطع مياه الرغبة بينهما ، ولكن مريم كانت تدرك بانه فقد تلك الحرارة والعفوية منذ مدة وانه يجهد نفسه دوماً في كسب ودها وافتعال مشاعر الألفة المفقودة .

كان يظن بانه يقترب خطوات من هذه المرأة التي كانت كل شيء في حياته ، وقد بذل كل مافي وسعه لامتلاكها ، وكان يظن بانها لم تشعر بذلك الموت الذي بدأ يجياه منذ سنة ، لذلك كان ينفر من ذكر الماضي او التفكير في قتل الطرائد المذعورة ونصب الكمائن وحساب الريح وسرعة اندفاع الطائر في الفضاء الرحب .

وكان حين يلمس جسد مريم ، وتنفعل هي به تتوهج بين اصابعه يصاب بالذعر ، اذ يجد ان فعل الحب يشبه قتل الطريدة حيث تبدأ المطاردة عنيفة وشاقة ثم تتشوه اللوحة بتلك الالوان الوحشية المتدفقة بالقسوة والألم ، والمتصاعدة نحو الغياب .

بعد زواجهما بستة اشهر ، ذهبت مريم معه في نزهة صيد وقد احست بمتعة ودهشة حيث اندست معه داخل ادغال رطبة وموحشة ، وثمة اصوات سرية في الفضاء حولها والطيور المرتفعة والهابطة ، وغيمة من العصافير الرمادية المدوية في اثرهما والرهبة من المفاجأة كل هذا دفعها الى الاعتقاد ، بأن الصيد مغامرة غامضة كالحياة .

وطلبت منه مرة ، ان يعلمها السر في معرفة طباع الحيوان ، وقال لها حسن بان الهدوء الداخلي يجعل المرء في حالة يقظة قصوى ، بحيث يمكنه دراسة حركات الحيوان وسكناته ،وهي ردود فعله ازاء الخطر وكيفية التصرف السريع امام حيوان متوحش .

وقال لها ، ان الحيوان يشم الخوف في اعماق المرء لذلك يبدأ بالمهاجمة في ضراوة مستغلاً نقطة الضعف تلك .

وحين تعلمت كيف تضرب بالبندقية فرحت كثيراً ، وفي ذات صباح كانا معاً وضربت طائراً رمادياً حط على شجرة بلوط ، فارتفع جسده الى اعلى ثم هبط يتلوى والدم يتدفق من صدره كالشلال . ارتعشت ثم بكت ولم تستطع ان تكرر التجربة .

كان حسن يعتقد بانه يخوض معركة مخيفة مع قوى غير مرئية وكانت احاسيسه مستفزة ، وفي لحظات الصحو يقرر بانه لن يرجع الى الدغل ثانية ، بل سيعتني بمريم التي بدأت تفقد حرارتها للحياة .

كان يخاف ان يكون في وضع صعب كهذا، ولذلك كان يصمم في كل مرة ان ينهي تلك اللعبة المدمرة ولكنه حين يحيط به الاصدقاء كان يضعف ويشعر بنداء غامض وخارق يجذ به الى تلك الأدغال الموحشة والبراري الممتدة خلف افق بعيد.

وكان يمسك لسانه عن الرفض، ثم يبدأ صراعه مع نفسه ومع الحياة.

ومرة شعر حين امسك بغزال بري في مكان منخفض مابين «بدره» «وجصان» في ذلك الساحل الكثيف والمدهش انحنى على الغزال الذي كان يحدق في وجهه المعروق بغضب والم. وكانت الأطلاقة قد هشمت قدمه الايسر والجرح ينزف دماً ساخناً، فلم يقو على الكلام، انما رجع الى القرية صامتاً وضاجاً بالاصوات والنظرات والافكار السوداء، ولم يستطع ان يلتفت ليرى ماذا يحدث لتلك الجاثية هناك، فوق ربوة معشبة مليئة بالموت والحزن والكراهية.

قال له والده مرة، بان لحم الغزال الذ طعماً من اي حيوان آخر. واكل منه كثيراً، ولكنه الآن يحس بان قطع اللحم النيئة تصرخ في فمه، وفي امعائه وانه يندفع نحو جنون مخيف.

ومرة احس باللذة حين اصطاد ثعلباً ماكراً، وقهقه عالياً في نفسه، كان اللعين ينظر صوبه بخبث، ثم ينحرف جهة اليسار. ثم يغوص داخل دغل كثيف. وحين يقترب منه يجده قد انتصب في زاوية اخرى بعيدة عن مرمى الهدف، وقد اتعبه كثيراً، وحين انضم اليه صادق ورسول اعدوا له خطة محكمة ولكنه قال لهما

- اتركاني معه واذا أفلت مني فهو لكما.

كانت مطاردة شائكة، وفي المساء استطاع ان يظفر به، وفي الصباح نزع جلده بسكين حادة، عن جسمه الذي تصلب قليلاً، وغمره بالملح من الداخل لئلا يتعفن، وعلقه على الحائط في الصالون. واكتشف حسن ان المرء يحيا من خلال ماضيه دوماً، ذلك لأنه يرتبط به وبقوة، فهو لايمكنه التخلص منه ابداً وفي كل مرة حين يهبط الماضي بثقله وعوالمه ومسراته واوجاعه يشعر بأنه ينساق الى متاهة والى جحيم اسود، ويود ان يزيل عنه ذلك الكابوس الثقيل.

«لم ار شيئاً يوازي متعة القتل.»

هكذا كان يؤمن حسن، ويقول بانه يشعر في تلك اللحظة بالتجلي والوهج والتوحد مع الاشياء والاشجار والعشب وحتى مع الطريدة الميتة التي ترقد بجانبه.

كان يلمس جلدها، ويتحسس موقع الجرح ماخوذاً، ويتصور لحظة بانه ليس هو الذي فعل ذلك، انما هناك من ضرب هذه البائسة وارداها جثة مبتلة برائحة الغبار والدم والصراخ. كان يتلاشى خلال ثانية واحدة، يطير في سماوات ممطرة او غائمة وفي اكوان لامرئية ثم يستعيد نفسه الفزعة فجأة، مخافة ان يصاب بالجنون.

قالت له مريم مرة، بأنك بدأت تتهدم.

ابتسم، لم يقل لها اي شيء انما حدق في تينك العينين القلقتين الغائمتين بصمت، وقالت له وهي تقبله في فمه.

: كم اخاف ان اجدك بعيداً عني، في كل ليلة كنت انهض في منتصف الليل، اتحسس جسمك المتكور كالطفل في بطن امه، كنت ارتعب من فكرة الموت.

وحين اسمع تنفسك البطيء واشم رائحة الحياة، كنت انام قلقة، ان لااجدك في الصباح تتنفس.

وقالت له بانها ذات صباح حين كانت طفلة في العاشرة، كانت مزهوة ومشاكسة، في ذلك الصباح سمعت صرخة والدتها واكتشفت حين هرولت الى غرفة نوم والديها، بان ذلك الرجل العذب الذي كانت تحبه لم يعد يتنفس، بل كان جامداً كخشبة متيبسة.

ارتعبت وشلها، الرعب عن الحركة والكلام لعدة اسابيع. ثم آمنت بانها لم تعد تمتلك اي امل في كل صباح يتدفق متجدداً. كان حسن يؤمن ايضاً بانه لاامل هناك لاامل لكل من دخل الحياة بالنجاة من الموت.

وضحك حسن حين تذكر كيف انه كان يرجع من المدرسة مسرعاً بخطى وثابة الى البيت، وحال وتبديل ملابسه يأكل شيئاً ثم ينسل خفية الى خارج البيت، الى حيث الطريق المؤدية للبساتين، ويحدق في فخاخ الأرانب المنصوبة هناك حيث الشمس تكون قوية ورائحة الأرض تصعد الى رأسه مسكرة، عندما تكون الأرض البعيدة مغمورة بالمياه، ويمس العشب المرتفع قليلاً برفق، ويعابثه بخشونة احياناً، وكانت سعاد تأتي وقت الغروب كطير اليف. وكان يخيفها حين يصطاد الضفادع الطرية اللزجة. وكانت تبكي وهو يضحك، ثم يعتذر لها وتقول له بان الثآليل ستأكل جسده.

وكانا يسيران معاً، الى البيت، وكانا يتشاجران دوماً وقال لها

مرة بانها لن تكون زوجة له.

قالت له، ومن قال بأني احب ذلك؟

ضربها وضحكت.

وحين رحلوا الى المدينة، عرف بعد سنوات بانها اصبحت اماً لثلاثة ذكور.

وجد حسن نفسه يقترب من ارض كثيفة الدغل، هادئة ملغومة بالاسرار وذلك الطائر يهبط هنا وهناك، يحلق على علو منخفض، ثم يقطع الفضاء طولياً ويتجه جهة الغرب، وينخفض رويداً رويداً، ويتخذ له ربوة عالية، لكي يكون بامكانه ان يتطلع على هذا العدو البشري.

فكر حسن بانه ربما ينقاد الى مكيدة سيئة ولكن ذلك الطائر قد افقده عقله، ولذا قرر ان يظفر به.

قال والده مرة بان الانفعال والطيش لايخلقان حياداً. وقال له كن هادئاً ياولد، وحاول ان تفهم معنى تصرفات الطريدة ذلك لان الحيوان ينقاد بغريزته.

فكر بان مريم لم تفهمه جيداً، وهو لم يرغب في اشاعة الأسى في البيت. كان يعرف مدى حساسية امرأة مثل مريم. وحاول حسن ان يركز انتباهه حول مكان الطائر الذي يشبه قبضة احتجاج تمتد نحوه.

اطلق الطائر صوتاً مكتوماً، ثم حرك جناحيه ببطء. كان الظلام بدأ يهبط في الأفق البعيد، وخمن حسن بان الوقت لم يعد صالحاً، ويجب ان يفعل شيئاً سريعاً، انبطح على صدره وزحف بقوة وبسرعة نحو اقرب مكان يمكنه التصويب منه بدقة.

وفكر بانه جذب الى مكان خطر، لقد ابتعد كثيراً عن موقع اقامتهم، والليل يشكل خطورة مضاعفة وسط برية موحشة. انتبه الى ان الطائر احس به، ركز البندقية جيداً. ولكن الطائر خفق بجناحيه العريضتين وبدأ يرتفع واطلق حسن رصاصته هناك في اعلى البقعة الداكنة الرمادية فارتفع الجسد بقوة الى اعلى، ثم هبط ساكناً.

أرخى جسده، كان ضاجاً بالافكار والاحاسيس المتناقضة من المتعة والاسى.

وخمن بانه ينبغي ان يحث خطاه نحو معسكرهم لكي يبدأوا الرحيل الى المدينة في وقت مبكر.

غرز كلابته الحديدية المربوطة بحبل خشن في جسم الطائر، ثم حمله بيده. كان رأسه ممتلئاً باصوات البرية. وفجأة ارتفع صوت ذئب بعيد.

حثّ خطاه بأتجاه الجنوب، كانت ثمة ريح خفيفة ورائحة الدغل تأتيه عبر فضاء واسع. انبثقت في ذهنه المكدود صورة مريم وكيف انه وجدها طيبة حين كان في بيت صديقه رسول. كانت سهرة عائلية، ابتسمت له، ورقت وحدثته بعد ان تصارحا عن الرغبة في السفر والمغامرة والحياة التي يجب ان تكون ممتلئة دوماً.

وفي ليلة الزواج، وهو يتذكر ذلك دوماً، وجدها قلقة وفزعة. ضحك وتركها تنام وحيدة، واحست بألفة معه بعد ايام.

توقف حسن لحظة. كانت اصوات الذئاب ترتفع بين فترة واخرى، وتفرس في الظلمة الكثيفة هناك في الدغل كانت ثمة ازرار مضيئة.

ادرك بان الوقت لم يعد متسعاً لاختراق كل هذه المسافة ورغم هذا بذل كل مافي وسعه للوصول الى هناك، وحاول ان يلمح اشارة ضوء او بقعة معينة تدل على انه يسير في الطريق الصحيح.

قال والده، ياولد اذا سرت فركز على اماكن تبدو كالعلامات لكي تكون في امان عند العودة.

كان حسن قد فعل ذلك ولكن الظلمة شديدة، ولم يعد يلمح اي اثر واضح.

في الصباح قال له صادق:

- تبدو قلقاً، هل فقدت الرغبة؟

- اية رغبة؟

- الصيد.

وقال رسول ضاحكاً.

- انه عجوز وقد ادركته الشيخوخة.

قال حسن - لااعرف، ربما فقدت الرغبة فعلاً.

ارتفعت الاصوات:

احذر ياولد ياحسن، فالذئاب في الليل تكون اكثر وحشية، لرائحة الدم.

وخمن بان الذئاب لم تستطع ان تقتفي اثره الا من خلال رائحة دم الطائر او ربما قد ميزت دمه البشري ايضاً. جهز البندقية وهو يراقب تلك الازرار المضيئة التي اخذت تقترب بحذر. كان يندفع الى خلف بقوة، وهو يحسب لكل حركة آتية من تلك الظلمة القاسية.

فكر بانه لو القى الطائر لتلك الافواه الجائعة لكسب بعض الوقت على الأقل.

رمى بجثة الطائر بعيداً، وانطلق تاركاً خلفه ضجة كبيرة وادرك بانها ستلحق به حالما تنتهي من التهام وجبتها السيئة تلك.

ركض نحو الهمهمة البعيدة التي اخذت تقترب منه. اصوات ضعيفة آتية من الجنوب. انها تفتش عنه، هذا مما لاشك فيه ولكنه لم يكن بأمكانه ان يقدر المسافة بينه وبينها.

حاول ان يركز على حركة الذئاب فقط. وحين سمع الأرجل المدببة تضرب الأرض بعنف، والازرار تشع وتتوهج في الظلمة والاصوات اللاهثة تقترب وتقترب وضع البندقية على كتفه. وبحث عن الذئب المشاكس كما قال له والده. خمن بانه ليس بامكانه ان يجده من خلال هذا الظلام الدامس.

اقتربت العيون والأرجل والاصوات. شعر حسن بالخوف لأول مرة في حياته. كانت يحاول ان يبدو هادئاً، ذلك لان هذه الحيوانات اذ شمت رائحة الخوف فيك، فانها ستضرب ضربتها فوراً.

وقف حسن برهة، وادرك بانه لو ضرب طلقة في الهواء فانه سيخسر فرصته في اصابة هدفه، رغم ان هذه المحاولة ستكسبه بعض الوقت، حيث تبتعد الذئاب عنه ذعراً، ولكن لبعض الوقت ثم تخطط لهجوم آخر.

وفكر في مريم وصادق ورسول. ربما يكونون قريبين منه. ويسمعون صوت الطلقة!

ولكنه شعر بالرغبة لمواجهة مصيره. وتفرس في الظلام. ربما يكون هناك، واطلق النار، ارتفع الصوت مخيفاً، وخمن بانه اصاب احد الذئاب، وابتعدت برهة، ثم اقتربت، وادرك بانه لم يصب هدفه. وفجأة وجد نفسه محاصراً من كل جانب وركز بصره على تلك الهيئات المتوحشة والمنبثقة من الظلمة وضرب احدها بكعب البندقية، وتصاعدت الأصوات واقترب احد الذئاب بجرأة.

وفكر حسن، ربما يكون هو.

وجاء آخر من خلفه، التفت مذعوراً، ولكنه مازال رابط الجأش. وأحس بأنياب حادة تخترق اسفل سرواله. قفز جانباً وضرب طلقة باتجاه ذئب وجده يحفز الذئاب الأخرى على الهجوم فسقط ميتاً.

ابتعدت الازرار المشعة قليلاً، فأستغل هذا الهدوء، وملأ البندقية، وحين رفع بصره وجد نفسه محاصراً مرة اخرى، وحاول ان يقفز الى خلف ولكنه تعثر وفي لحظة السقوط شاهد ذئباً مخيفاً يقترب منه بسرعة البرق وخلفه تجرب الذئاب وأدرك بأن هذا هو هدفه.

نهض بقوة واحس بشيء يتمزق في عضلة ساقه ،وبنار تشتعل في القدم الأخرى والافواه تقترب منه ، دار على نفسه دورة واحدة، وهو يبعد بكعب البندقية عنه الأفواه الممتدة نحوه، ثم اطلق نحو ذلك الفم المفتوح، صاحب النظرة المتوحشة الذي لمحه حين سقط، واخترقت الرصاصة رأسه، في الصدغ تماماً، وكبا فجأة على وجهه دون حراك.

وسمع ثمة اطلاقات اخذت ترتفع خلفه وان الأزرار المضيئة ابتعدت واندست في الظلمة، مذعورة، وبيد نسائية تمسك به وصوت يقول.

- هل هو بخير؟

قال الصوت النسائي من خلال غيمة بكاء.

- اظن ذلك.

قال صوت، ربما هو صادق او رسول، لم يعد يميز جيداً،

- الجروح ليست عميقة.

احس بالأيدي تحمله بعيداً، والصمت يذكره بالأبدية المعلنة وسط ظلام كثيف وموحش.

خيري منصور

ماتبقى !

ماالذي قدْ تبقى لك . .
الأرض أسلابُ من سبقوك . .
ومن أيقظوك من الحلمِ
يمشون مؤتلفين ومختلفين الى حيث لايعلمون
. . وتعلم ، فاحلم اذنْ
واقطع العُمر حلماً
ولاتدنُ من (عظمةٍ) لِسواكْ
انحدرْ في سلالمك الداخلية نحوك
«أذكرُ كنت باحدى القصائد تصعدُ نحوك»
لافرق بين الخطى حين تصبحُ يوماًخُطاك .

تبقّى لك الآن (أنت)
وماملكتْ من حنينٍ إليكَ يداكْ
وتبقّى الذي . . قيل : حين استدرتَ
وسِرْتَ إليك (الهلاك)

فامضِ يافارع الحزنِ
كُنْ سيداً للمسافات
وابلغْ مداك
تبارك هذا (الهلاك)
تباركَ من قَلبَ الأبجدية في دفتر الرفضِ
ثمَّ اصطفاكْ

كليماً لأهلك
جادوك بالطّعن حتى الولادةِ
جادوك بالموت حتى افتداكْ
تعاليت ياسيْد الخاسرين ـ سوى النَّفسِ ـ حيّاً
تعاليت مَيْتا

تعاليت حتى مددت السلالِمَ منك اليكَ
ومن رَمْيَةٍ أخطأتكَ
الى مَقْتلٍ للذي قدْ رماكْ

مالذي قدْ تبقى لك . .
الأرضُ كرسُيك الرَّحْبُ
يشربُ ما ادّخر الجسدُ الحرُّ من تعبٍ
والسماء . . سماكْ .

أي . ال . بادر

بناء القصة القصيرة الحديثة

ترجمة . عبدالواحد محمد

إن أي معلم تسنى له أن يواجه طلابه بقصص قصيرة حديثة نموذجية سوف يتذكر الخيبة وحالة ثم ماذا؟ الحائرة لدى عدد معين منهم . ومن النقد المتكرر لتلك القصص أن : «لاشيء يجري في بعض هذه القصص» ، أو «إنها تنتهي فقط» ، أو «إنها ليست قصصاً حقيقية» إن تمحيص المراجعات النقدية في مجاميع (اوبراين O'Brien) المختارة السنوية وكذلك مجموعات كتّاب القصص القصيرة البارزين يكشف لنا عن موقف متشابه من جانب عدد كبير من النقاد المحترفين . ويبدو ان عبارة «لاشيء يجري» تعني أحياناً لاشيء مهماً يجري ، وفي حالات كثيرة جداً تعني ان القصة القصيرة الحديثة متهمة بالقصور من حيث البناء القصصي . فالنمط الجديد للقصة يربك القراء والنقاد المعتادين على النمط القديم لها . ففي النمط القديم يحسّون بالتصميم الفني الاساسي الموّحد ، بينما لايعثرون على مايماثله في النمط الجديد . انهم يؤكدون بأن القصة القصيرة الحديثة بلاحبكة وساكنة ومتشظية ولا شكل لها ـ في الغالب انها مجرد تخطيط لشخصية او صورة قلمية اوتقرير عن لحظة زائلة او التقاط حالة مزاجية اوفرق دقيق لايكاد يدرك ـ ، وانها في الحقيقة يمكن ان تكون اي شيء سوى كونها قصة .

يلوح لي أن تلك الاتهامات لم تكن ثمرة فحص قصص قصيرة حديثة نموذجية . في هذا البحث سوف اقارن واحلل عدداً من القصص القديمة والجديدة ، محاولاً ان أوضح بأن القصة القصيرة الحديثة تمتلك البناء فعلاً ، اي التصميم الفني الاساسي أو الاطار الهيكلي ، وان هذا البناء مشابه جوهرياً لبناء النمط القديم وان مايعد قصوراً في البناء غالباً ، انما يكون ثمرة التغيرات المختلفة في الطريقة او البراعة الفنية .

إن النمط القديم للقصة يعني قصة الحبكة التقليدية . ولست أقصد بالضرورة بقصة الحبكة التقليدية ماأصبح معروفاً بأسم (قصة الحبكة) ، ولو ان الاخيرة احد نماذج هذا النمط . انني أقصد بذلك أية قصة :

1 ـ تستمد بناءها من حبكة قائمة على صراع ومؤدية الى فعل .

2 ـ يكون فيها الفعل متسلسلاً ومتعاقباً ، أي انها تعرض أمام القارىء شيئاً ماليبصره ، وهو يتكشف ويتنامى ، عن طريق سلسلة من التعقيدات ، بغية استثارة التشويق لديه .

3 ـ ينتهي فيها الفعل بحسم الصراع وبذلك تكتسب القصة وجهة نظر . جوهرياً ان بناء قصص الحبكة التقليدية درامي . ففي موقع

ما في بداية القصة يسلم القارىء خيط التعاقب التصاعدي بصيغة تعبير جليّ عن الصراع، أو بالماعة اليه، أو احياناً بخلق إحساس فقط بوجود صراع حتى اذا كانت طبيعته مجهولة، سواء أكان هذا الاحساس مبهماً اومتوتراً اوواعياً. وبدءاً من هذه النقطة وما يعقبها يتابع القارىء الفعل على صورة أزمة اوحسم نهائي. وفي هذا النمط يتميز بناء الحبكة بخاصية هندسية. وكما تغني المناقشات اقتراحاً مطروحاً وتعزّزه فأن الصراع المشار اليه في بداية القصة يغني ويتسع بتعاقب المشاهد الى ان ينحسم في النهاية. ان اختبار وحدة هذا البناء أمر هيّن: اذ ان كل مشهد وحدث وتفصيل للفعل يجب ان لايحمل علاقة مباشرة بالصراع وحسمه وحسب، بل يجب أن يحمل حصته من الأهمية أيضاً في نقطة معينة من التصاعد الدرامي الذي يشغل فيه حيزاً. على هذا الاساس ان احساس القارىء بوحدة البناء وبرؤيته شيئاً ما يتنامى الى درجة الاكتمال، انما ينبع من تسليط الكاتب الضوء على الصراع والحسم النهائي له.

من الواضح ان لقصص الحبكة التقليدية قدرة على قدر من التنويع. وليست الحبكة بالضرورة سترة جافية Strait Jacket [1]

كما هي الحال في قصة الصيغ الوعظية Formula Story. انها فقط احد العناصر في الشكل الكامل للقصة القصيرة لذلك من الممكن ان تكون الحبكة عنصراً غالباً في القصة او ان تخضع لغلبة عناصر أخرى هي: الشخصية والموضوعة والجو القصصي. ومن الممكن ان يؤلف الصراع نمطين اساسيين: صراعاً خارجياً تصارع فيه الشخصية ضد عقبة ملموسة وصراعاً داخلياً اي صراعاً في باطن الشخصية. وهنالك اختلافات جمة بخصوص الوقت الملائم الذي يجب ان يكون فيه الصراع واضحاً امام القارىء وما هو القدر من الصراع المسموح للقارىء ان يلمّ به في بداية القصة.

ان قصة (حب الحياة Love of Life) لـ جاك لندن Jack London مثال لائق لقصة فيها الحبكة غالبة وخارجية. إن منقباً عن الذهب في أقصى الشمال تخلّى عنه شريكه وتركه بلا طعام او مؤونة، تغلب بنجاح على تهديد الموت له جوعاً وعلى التعرض لمهاجمة الحيوانات الوحشية اياه. فالصراع هنا بين الانسان وقوى الطبيعة وهو واضح منذ بداية القصة ويشكل بؤرة اهتمام القارىء منذ البداية حتى النهاية. والفعل فيها متعاقب اومتسلسل على صورة احداث، وكل حدث عبارة عن صراع مصغر بحد ذاته. ويأتي الحسم حينما يبلغ الرجل مرحلة الامان، وحينما تكون النتيجة لاريب فيها تأتي القصة على نهايتها. اما المثال الثاني فهي قصة (مالك الحزين الابيض A White Heron) لسارة اورن جيويت (Sarah Orne Jewett) حيث تكون فيها الغلبة للشخصية على الحبكة. انها قصة بنت في التاسعة من العمر تحب الطبيعة. يطلب منها شاب عالم بالطيور ان تسعفه بمعلومات عن اماكن مالك الحزين الابيض لكي يحصل على نموذج منه في مجموعته من الطيور، بيد ان البنت ترفض تلبية طلبه. وهنا الصراع داخلي: مابين حب البنت للطائر الجميل وبين رغبتها في ادخال السعادة الى قلب الشاب وكسب جدتها للمكافأة التي وعد الشاب بمنحها اياها. الا ان هذا الصراع لاتظهر معالمه الا بعد أن تبلغ القصة نقطة وسطية، حيث يخصص النصف الاول للقصة لوصف الشخصيات التي تدور حولها في الاخير مسألة حسم الصراع. وبالرغم من الفروق. تتطابق هذه القصة مع قصة (لندن) التي تشكل مثالاً على النموذج البنائي للحبكة التقليدية. في هذه الحالة، كل المطلوب من الحبكة هو ان تهيء البناء الهيكلي لنمط القصة القديمة بغض النظر عن كونها (قصة جو atmospherestory) كقصة (سقوط بيت أشر The Fall of the House of Usher) او قصة سايكولوجية كقصة (ماركهايم Markheim) او (قصة موضوعة Story of theme) كقصة (ايثان براند Ethan Brand)

على النقيض تبدو القصة الحديثة كأنها بلا بناء سردي في الغالب وهي توصف، كما ذكر آنفاً، بكونها خالية من الحبكة ومتشظية ولا شكل لها. ومن المؤكد يتوفر الدليل الذي يظهر نزوع الكاتب الحديث الى الانفكاك من أسر الحبكة التقليدية. وهو يشعر بأن الحبكة غير واقعية وانها مصطنعة. وتعد ملاحظات (شيروود أندرسن Sherwood Anderson) عن الحبكة في بحثه (قصة القاص AStory - teller's Story) نموذجية. "تقول:

(وحبكة السم، هذا ماسميتها به في محادثة مع اصدقائي حيث

بدت لي فكرة الحبكة وهي تسمم بالتأكيد السرد القصصي كله. ومع وجود تنوع لاحصر له في بناء هذه القصص، لكن لا اكتراث فيها البتة للبشر وحياتهم. والشيء الاكيد انه لاتوجد قصص حبكات لأية حياة لي بها معرفة ما.)

ويلاحظ هذا الاعتقاد نفسه، اي التعارض ما بين الحبكة والواقعية، في المقالة المتحدية لـ (بونارو اوفر ستريت Bonaro Overstreet يقول:

(كان قصاص القرن التاسع عشر سيد الحبكة. اما قصاص القرن العشرين الذي لاحظ بأن الحياة غير مؤلفة من مجموعة احداث مرزومة رزماً أنيقاً، فقد اتخذ موقفه المتمرد.)[3]

الان يظهر لي بأن تصريحات كهذه ليست احتجاجات ضد الحبكة بقدر ما هي ضد سوء استخدام الحبكة. أساساً انها احتجاجات ضد الحبكة القائمة على الصيغ و«تعاطفها الخادع مع الواقع»،[4] التي يجد فيها الكتاب اصطناعاً.

مع ذلك ليست الحبكة بالضرورة مصطنعة. فالصراع، اساس الحبكة، هو المادة الحقيقية للحياة: سواء اكان الكاتب الفرد ميّالاً الى رؤية الصراع في اطار الذهن اوفي العالم الخارجي. ونوع الصراع الذي يختاره الكاتب والطريق التي يطوره بها يمكن ان يختلف وينبغي ان يختلف من قصة لاخرى طبقاً لاغراض الكاتب الشخصية، لكن الحبكة الناتجة ليست بحاجة الى شرح التفاهات والى النماذج الجاهزة في قصص الصيغ. والحقيقة ان القصص الحديثة التي من المفترض انها ترضي كاتبيها على مستوى الواقعية تعكس بكل تأكيد البناء التقليدي للصراع والفعل والحسم.

إن الاتهامات الموجهة ضد القصة الحديثة بخصوص خلودها من الحبكة وبكون بنائها فضفاضاً وضعيفاً تبدولي على أشد ماتكون من الوضوح بماطرأ عليها من تغيرات في الاسلوب الحديث. وعلى رأس تلك التغيرات: التحديد الدقيق للموضوع والطريقة اللامباشرة في السرد. إن رغبة الكاتب الحديث بالواقعية تؤدى به الى التركيز على لحظة محدودة من الزمن او على مساحة محددة من الفعل لكي يكون ممكنا اكتشافهما او ادراكهما بصورة كاملة. ومن احدى ثمرات هذه الطريقة انه غالباً مايجد قصة في مادة حياتية لم يعثر فيها الكاتب القديم على شيء. ومن الطبيعي يكون استثماره لتعقيد الحبكة أقل لأنه يعتبر تعقيد الحبكة هذا شيئا مصنوعاً، ومما يضاعف هذا التعقيد كون الموضوع محدداً. على تحديد الموضوع الناجم، كما يظهر، عن الرغبة الحديثة السائدة بألتزام الدقة وابتغاء الهدف الواقعي. فالاسلوب العصري المفضل ينحو نحو الايحاء والالماع والتضمين وليس نحو المباشرة او الصراحة. لقد وصف (ال. اي. جي. سترونج L. A. G. Strong) هذا الاسلوب جيداً بقوله:

(مما يرضي كاتب القصة القصيرة الحديثة اكتفاؤه بالسماح للقارىء بأن ينظر الى شخوصه من وراء نافذة في اظهاره أياهم في حالة اداء ايماءة نموذجية. وأقصد بذلك تلك الايماءة التي تمكن خيال القارىء بأن يملأ كل ماتركه الكاتب دون ذكر. فبدلاً من ان يوفر لنا فعلاً متكاملاً يعجبنا اوينخس فقاعة مشكلة ما، فأنه يوفر لنا قطعة الفسيفساء االاساسية التي نستطيع اذا كنا مدركين ادراكاً وافياً، ان نرى في التخطيط الوهمي العام المبني حولها، النموذج المكتمل).[5]

يعبارة أخرى، كما سيكون واضحاً في التحليلات التالية، يجب على القارىء ان يوفر الاجزاء المفقودة للحبكة التقليدية في كثير من القصص الحديثة وقصة (حلاقة شعر في تولوز A Haircut in Toulouse) التالية لـ (وليم مارج William March) من مجموعته (البعض يحبونهم قصاراً Some Like Them Short) نموذج وثيق الصلة بتلك القضية.

(يلتقي محارب قديم من الحرب العالمية الاولى برفيق حرب قديم هوبوب ديكر في رابطة المحاربين القدامى في فرنسا. يبدو ديكر، الذي غدا متيناً وكهلاً، مثيراً للضحك بزي مزخرف بأسراف بخيوط ذهبية. مقعد البنطلون منتفخ كالجرس والقميص الفضفاض من الحرير الابيض والوشاح القرمزي عريض والقبعة المكسيكية عريضة الحافة. يسرد على صديقه قصة لم يسردها على اي شخص أخر أبداً. بعد الحرب، في تولوز، قصد الى دكان حلاق فرنسي. حاول ان يشرح للحلاق بأنه اراد لـ «ماكنة

الحلاقة ان تقص شعر الرقبة وان لا تقص من شعر اللمة شيئاً، غير ان الحلاق أساء فهم محاولته. وبدافع من عدم القدرة المحض على الاعتراض، أستسلم للحلاق وهو يجعد له شعره ولدهشته راقب له النتيجة لأنها «أظهرت فيّ شيئاً لم أعرف حتى انا نفسي بأنه موجود عندي من قبل». لكنه فكر مباشرة بأنه لو ظهر بشعره المجعد في معسكره فلن يطيق أبداً احتمال الهزء الناتج. حينذاك تناول ماكنة الحلاقة وشق طريقاً في خصلات رأسه مقسراً الحلاق على إتمام العمل هذا بينما أسف باطنياً لضآلة حريته بأن يتصرف كما يشاء.

وفي ختام هذ القصة تلتقي زوجة ديكر وابنته البالغة الثانية عشرة من العمر ببعض الاصدقاء. بعد مقدمات الترحيب تعتذر السيدة ديكر عن زي زوجها وتضيف: «جميع الاولاد في معسكره يتربون مثله تماماً» لكن الابنة تقول: «الا تعتقدين ان بابا يبدو مضحكاً بزيه هذا؟» وللحظة «. . . لابد ان التعبير في عينيه كان شبيهاً بتعبيرهما ذاك حينما تناول ماكنة الحلاقة من الحلاق الفرنسي. يبد ان هذا التعبير سرعان مازال فأبتسم. . .» يسحب الابنة نحوه ويقول بلين: «الاتفترضين ان بابا يعرف ذلك مثلما تعرفين؟»

اذا كانت الخلاصة محيّرة جداً، فكذلك القصة، لأن طريقة السرد هي الطريقة اللامباشرة. وهدف الكاتب هنا هو وصف صراع داخل الشخصية ليدعنا ان نرى ما بداخل انسان وان يقتنص لمحة مما هو ذاتي فيه حتى اذا كانت تلك اللمحة عن عادة فيه خفية عن الناس. وكما يبدو فأن ديكر انسان ملتزم وهو يرغب ان يعبر عن ذاته سراً وان يلعب دور المتأنق وان يهزأ بالتقاليد المتعلقة بمسألة الزي، لكنه كان يخشى هزء الجمهور. فقبل خمسة عشر عاماً أذعن للخوف من هذا الهزء بقصه شعره المجعد وظل اسير هذا الاذعان. اما حالياً، حيث اختار جميع اعضاء معسكره بذلة مزخرفة خاصة بالرابطة، فقد استطاع ان يظهر بالصورة التي تسره لكن تحت ذلك المظهر الخارجي البهيج ـ وهذه هي النقطة الجوهرية في القصة ـ يكمن الوعي غير السعيد بمظهره السخيف وقد تركزت هذه النقطة بملاحظة ابنته وبأجابته: «الاتفترضين ان بابا يعرف ذلك مثلما انت تعرفين؟»

وعندما يتم ادراك القصة، يلاحظ بأنها تمتلك العناصر التقليدية للبناء القصصي. في القصة صراع وهذا الصراع غير جلي بصورة مباشرة لدى القارئ. وهدف الكاتب الاساس هو ان يجعل القارىء يرى ويفهم هذا الصراع لكي يمكنه ان يفهم الرجل ديكر. ومع ابتعاد القصة بحدّة عن الاسلوب التقليدي لكن الصراع فيها يتجلى عن طريق الفعل. والنقص البادي في الترابط مقصود، وليس التأكيد على تتابع المشاهد وتناميها اوما سبقت تسميته بالخاصية الهندسية، وانما التأكيد على المعاني. ان غرض هذا النوع من القصص هو العلاقة المدركة. وحسب تعبير (ال. اي. جي. سترونج) يجب على القارىء ان يشكل النموذج الكامل بعد تزويده بقطعة الفسيفساء. وقطعة الفسيفساء الاساسية في القصة هذه الجملة:

«. . . لابد ان التعبير في عينيه كان شبيهاً بتعبيرهما ذاك حينما تناول ماكنة الحلاقة من الحلاق الفرنسي» وكذلك الجملة في نهاية القصة حيث يقول ديكر: «الا تفترضين ان بابا يعرف ذلك مثلما تعرفين؟»

ينبغي لعقل القارىء في لحظة الادارك ان يربط بين التعبيرين كما يجدر به ان يوفر ماهو محذوف. ومن الطبيعي ان الاشياء المحذوفة هي التعابير الواضحة عن صراع ديكر الداخلي المتعلق بحقيقة كونه دائم الاحباط نتيجة للعرف السائد.

في الاخير تحقق القصة الشرط الثالث لبناء الحبكة الا وهو حسم الصراع بالفعل. وهنا تكون الطريقة غير مباشرة وعليه فالحسم ضمني. فبدلاً من ان يغوص الكاتب في عقل ديكر يقدم لنا تعبيرين محسوسين: يتعلق الاول بالنظرة في عيني الرجل والثاني بما ينطق به. وبعد تزويد القارىء بالتلميحات المطلوبة يتوقف الكاتب. من هذه التلميحات ان ديكر كان يأمل بأرضاء رغبته الخاصة بأن يلبس كما يشاء مع تفادي الهزء أيضاً. غير ان ملاحظة ابنته أعادته بتعاسة الى واقع الاحكام التقليدية. وبمعرفته للمزيد من الاحباط يكون الصراع المباشر قد أنحسم. الحقيقة ان القصة تستمد كثيراً من طاقتها من اقتدارها على نقل خيال القارىء الى ماوراء حدود القصة بحيث يرى ان حياة ديكر قد اشتملت على كثير من تلك التجارب وان من المحتمل ان تستمر احباطاته الى نهاية حياته. ومن الملاحظ ايضاً في قصة من هذا

النوع ان الحسم ولحظة الادراك متزامنان وان العاطفة تستثار بصورة رئيسة في الخاتمة عندما يدرك القارىء الموقف.

اذن من المكن القول بأن هذه القصة تمتلك العناصر التقليدية للبناء وان مبدأ وحدة القصة كامن في العلاقة المدركة حيث يسهم كل حدث في ادراك تلك العلاقة ويتوفر فيها ترتيب منظم للاجزاء اذ لايكون بالوسع حذف اي حدث دون افساد وحدة القصة وبالتالي المعنى الاجمالي.

والنموذج الثاني للنمط الحديث للقصة هو قصة (هل نحن مغادرون غداً؟ Are We Leaving Tomorrow?) لـ(جون اوهارا O'Hara John) من مجموعته (طوابير مستعرضه Flies on Parade):

(زوجان شابان هما السيد والسيدة كامبيل من مونتريل يقيمان في فندق في الولايات. انهما طالما ينفردان وحدهما. ومع ان السيدة كامبيل «امرأة صغيرة لطيفة وودودة»، الا ان لها علاقة محدودة ببعض النزلاء الأخرين. وبالمصادفة المحض يلتقيان بالسيد والسيدة ـ لومس Loomis ـ في مقصف الفندق، فيتبادلون الاحاديث القصار حول مائدة الشراب. اننا نعرف بأن «السيدة كامبيل كانت شبه فرحة بعد تلك الظهيرة»، غير ان السيد كامبيل لم يبد شيئاً.

وفي أمسية، بعد ان عرضت ادارة الفندق فيلماً، الح السيد لومس ان يشتري للزوجين كامبيل كؤوساً من الشراب. وعند اعطائه الامر للنادل بذلك، يقوم كامبيل بالطلب من النادل ان يجلب قنينة الشراب. وبعد لحظة عدم تصديق لايسع السيد لومس الا ان يؤكد على طلب كامبيل. كان الحديث ثرثرة بليدة عن نجوم السينما. ولما أسرف كامبيل بالشراب سرح سرحاناً غريباً ولدى شعور الزوجين لومس بذلك يوجهان اليه ملاحظاتهما فيستجيب لهما بطريقة مبالغ بها، مومئاً برأسه قبل الاوان المناسب للايماء قائلاً: «نعم. نعم. نعم.»، بسرعة كبيرة. ثم سرد قصة. «في القصة: قس،تشريح انثوي، مواقف غير محتملة، دبوث، كلمات غير مطبوعة،ولاهدف.» يرتبك ويصدم الزوجان لومس فيقولان: «ليلة سعيدة» ويغادران المكان.

وطوال الفترة التي كان فيها زوجها يسرد قصته أخفضت السيدة كامبيل عينيها. اما الان فقد قالت: «اتساءل ان كان الرجل مايزال هناك جالساً الى منضدة قطع تذاكر السفر؟ لقد نسيت تماماً عن التذاكر ليوم غد» يسأل زوجها: «غداً؟ هل نحن مغادرون غداً؟» أجابت: «نعم» ونهضت لتتدبر أمر التذاكر.

في هذا النموذج ايضاً، من الممكن للقصة وخلاصتها كليهما ان يخلقا صعوبة كبيرة مع ذلك، فقد وفرّ الكاتب قطعة الفسيفساء الاساس. فالسيدة كامبيل بسبب ارتباطها بمد من كحولي مزمن واعتدائي عند السكر تقضي حياتها متنقلة من منتجع لأخر. ان مايجري في القصة، حسب التلميح عبارة عن نموذج متكرر لحياتهما، فعند وصولهما الى فندق جديد ينفردان بنفسيهما بعيداً عن الناس في بداية الامر. لكن بعد فترة تتغلب روح الصداقة الطبيعية لدى السيدة كامبيل فتدعوها الى ان تتحدث وتومىء برأسها الى النزلاء الاخرين ومن المحتمل ان تنشأ بالصدفة عاجلاً أوآجلاً، علاقة اجتماعية مع الأخرين. عند ذاك يكشف السيد كامبيل عن نفسه على حقيقتها فتشعر زوجته بالحاجة الى الانتقال.. الى «المغادرة غداً».

واذا وضعنا جانباً حقيقة كون تلك القصة بأنها غير مضغوطة زمنياً مثل قصة (حلاقة شعر في تولوز) لـ (مارج)، فأنها عموماً تظهر خصائص متشابهة، اولاً هناك صراع في القصة وهو صراع مباشر بين السيد والسيدة كامبيل ومن وجهة نظر اوسع انه صراع بين رغبات السيدة كامبيل بأتجاه الرفقة الاجتماعية الاعتيادية والعادات الاجتماعية التي لم تستطع ارضاءها ابداً بسبب شخصية زوجها. وكما في قصة مارج، فالصراع ليس واضحاً لدى القارىء بصورة مباشرة ولو ان الغاية الاجمالية للقصة جعل القارىء يفهم هذا الصراع. وبفهمه اياه يتعاطف مع السيدة كامبيل ثانياً ينعكس هذا الصراع من خلال الحركة غير المسلسلة بالمفهوم الدرامي لكنها تمتلك كهدف لها علاقة مدركة. هنالك اربعة مشاهد: المشهد الافتتاحى للزوجين كامبيل كمجرد متفرجين فى الفندق، ومشهد لقاء الصدفة مع الزوجين لومس، ومشهد اللقاء الثاني معهما حين سرد كامبيل قصته والمشهد الاخير مع لحظة الادراك التي ندرك فيها الموقف الكامل ومن خلفه النموذج الحياتي للزوجين كامبيل ان قطعة الفسيفساء الاساس هي كلمة «نعم»

للسيدة كامبيل رداً على سؤال زوجها: «غداً؟ هل نحن مغادرون غداً؟» عند هذه النقطة بالضبط، ولدى توفر المحذوفات المطلوبة تتألف جميع المشاهد والتفصيلات السابقة في نموذج ذي معنى. في هذه الحالة تتعلق المحذوفات الاساسية بماضي الزوجين كامبيل. ويجب ان يلاحظ القارىء ان مايحدث في القصة كان قد حدث قبل ذلك عدة مرات، في الاخير ينحسم الصراع المباشر عندما يصبح واضحاً ان السيدة كامبيل قد اخفقت مرة أخرى في تحقيق رغبتها، لكن كما في قصة (مارج)، يكون الحسم ولحظة الادراك متزامنين. وتستثار العاطفة في الخاتمة والصراع الاساسي لم ينحسم بعد، لأن من المحتمل ان تستمر حياة السيدة كامبيل على هذا المنوال بكونها سلسلة من «المغادرات غداً».

ان الطريقة الأخرى في توضيح وجود البناء في قصة كهذه تكون في اعادة تشكيل الاجزاء فيها على غرار النموذج الدرامي التقليدي مثلاً، ان تبدأ القصة بأظهار الزوجين وهما يصلان منتجعاً جديداً. بعد ذلك ينبغي لنا ان نعرف ماهي مشكلة السيدة كامبيل وكم هي مشوقة لرفقة اجتماعية وكم مرة حاولت ان تخلق مثل هذه البداية الجديدة كتلك التي خلقتها في بداية القصة. وبعد لقاء الصدفة الاول مع الزوجين لومس بنت آمالها مجدداً ثم مالبثت ان تهدمت تلك الامال بسبب تصرف زوجها في اللقاء الثاني مع الزوجين لومس. والنهاية ستكون متشابهة بالاشارة الى التذاكر والمغادرة غداً. لو ان تلك القصة كتبت طبقاً للنموذج الدارمي لبرز البناء التقليدي للصراع المتسلسل والحسم بوضوح كامل. والقارىء الذي يتعرف على الموقف في القصة منذ البداية سوف يتابع الحدث بصورة رئيسة لكي يعرف النتيجة وسيكون السؤال: هل ستنجح او تخفق السيدة كامبيل؟

مهما يكن من امر، فالقصة كما هي مكتوبة فعلاً، يتحقق فيها فهم الموقف (الصراع) والنتيجة (الحسم) في آن واحد. مع ذلك ان عناصر البناء القصصي متوفرة بالرغم من اختلاف النموذج.

هذا يبدو لي ان القصة القصيرة الحديثة لها حق الادعاء بامتلاك البناء القصصي المستمد من الحبكة. واساساً أن بناءها غير مختلف جداً عن بناء القصة القديمة والنمط التقليدي لكن اسلوبها الفني مختلف وهذا الاختلاف في الاسلوب غالباً مايدعو القراء والنقاد الى الوقوع في خطأ كونها خالية من البناء.

هوامش

1 ـ سترة المجانين او المساجين: سترة من خيش الخ يقصد بها تقييد جسم المجنون او السجين الخطر وذراعيه لكي لايؤذي نفسه او غيره هـ. م. (عن المورد)

2 ـ ان قصة النهاية المفاجئه **The Surprise - ending story** استثناء واضح. ولو ان من الصحيح ان القصة الحقيقية تكون مختفية حتى النهاية في قصص (مارجوري دو **Marjorie Daw**) لـ(ألدرج **ALdrich**) وقصص (او. هنري **O. Henry**) الا ان القارىء يتابع مع ذلك، صراعاً على صورة مشاهد واحداث متعاقبة، او ان النهاية المفاجئة تسهم فقط في فهم جديد لتنامي الصراع وحسمه.

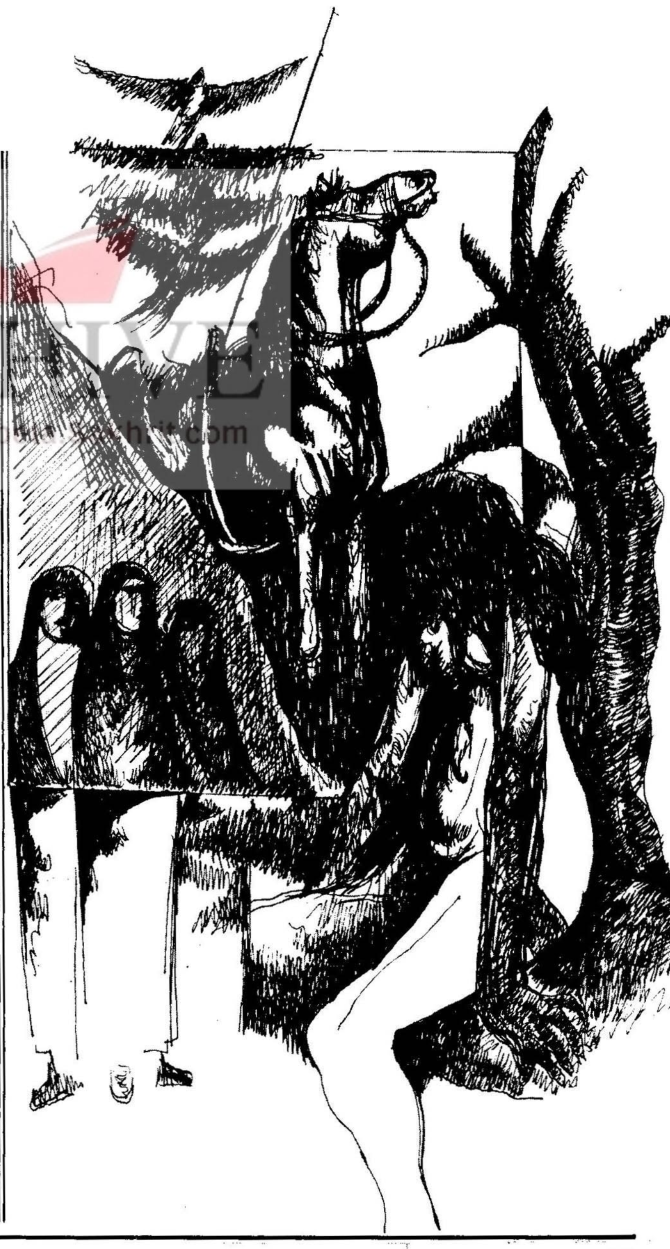
3 . Bonaro Overstreet, «Little Story, What Now?» Saturday Review of Literature, xxiv (November, 22, 1941), 4.

4 . Warren Beck, «Art and Formula in the short story,» College English, V (November, 1943), 59.

5 . L. A. G. Strong, «The short Story : Notes at Random,» Lovat Dickson's Magazine, II (March, 1934), 281 - 82.

محمد حياوي

سوق الماشية



فندق «الأصلاح»، لا أدري ماالذي أوحىٰ لصاحب ذلك الفندق العتيق بهذا الأسم، في الحقيقة أن أحداً لا يفكر بتلك الكلمة في هذه الناحية من محلة «السيف» الشرقية الواقعة في الطرف القصي من المدينة، هي مدخلها الكبير المنفتح علىٰ مسارب التجمعات القروية الكبيرة ومستعمرات العشائر المتناثرة شرقها، يخترقها شارع مترب كبير تملؤه عربات تجرها الحمير المتعبة التي يرتفع نهيقها مختلطاً مع جلبة سوق الماشية المحاذي لمبنىٰ المدرسة «الشرقية» المتهريء المنبعثة منه رائحة التأريخ العتيقة، مقابل ذلك المبنىٰ وبمحاذاة فندق «الأصلاح» تتناثر شواخص الجرّيد المغطاة «بالبواري» يتخذها بعض البائعات كدكاكين لبيع أكوام السمك الناعم وأكوام اللحم الرخيص المخلوط ببقايا روث الحيوانات والأتربة، كذلك هناك بائعات اللبن المخثر القرويات صغيرات السن اللواتي نادراً ماتخلو وجوههن من مسحة جمال مدغمة قسراً بحدود القوط النسيجية المتربة المستقرة حافاتها دائماً عند أستدارة الحنك، «زاير حنون» هو الآخر قد أتخذ له مكاناً تحت أحد مسقفات الجرّيد ليبيع الشاي علىٰ زبائنه من تجار السوق ذوي الأنوف المستقيمة والحواجب الكثة المشعثة الموشاة بذرات التراب أثناء مضارباتهم التي ماتنفك تنعقد حول شاخصته الواهنة المحاطة ببضع صفائح صدئة، أسراب جمال محملة وغير محملة تروح وتجيء عبر السوق المزدحم بأنواع الحيوانات متحاشية الشواخص الجرّيدية بفطرة متناهية وعشرات أخرىٰ عقرت في مساحة السوق االقديمة تجتر ببله متأملة ما حولها بتجاهل تام، جياد هزيلة متسخة تلوك حبات الشعير الخشنة في خروج جلدية ذات روائح مقفلة تهش بذيولها الشعرية الذباب الذي يصر علىٰ الأستقرار علىٰ فروجها حيث تتيبس بقايا الروث المنتشر عبر أرض السوق الكبير بتشكيلات مختلفة. تصارع بعض الصبايا الصغيرات ذوات السحنات الصدئة من أجل جمعه في عباء اتهن السود الكالحة ليفرشنه في مكان غير بعيد علىٰ شكل أقراص دائرية لكي تجففه الشمس التي تخترق السوق وأشياءه الصاخبة حتىٰ باطن الأرض، صخب وضجيج عجيبان يبدأ ان مع طلوع الشمس، ومضاربات تدار علناً أو خفية تحت شواخص الجرّيد وبين أسراب الحمير التي

لاتبالي سكان السوق وتلك الجمال البلهاء تباع عشرات المرات يومياً وهي جالسة مكانها تجتر حتى يجيئها من يصرخ بوجهها «حا» فتنقاد له بهدوء عجيب، الصياح يتعالى من كل جهة ومضاربات تجري بهمس وحيل تحاك بينما لاتنفك أصوات الدلالين تعلن عن حيوانات خارقة المزايا «تلك الناقة . . ها، الذي لايجيد الشراء دعه ينزوي هناك . . ها . . . أينهم البياعة شراية؟»، وبلحظات يتجمع الرجال من حوله بكوفياتهم المرقطة المشبعة بالعرق والغبار يتأملون الناقة التي أعلن عنها المرابي ويمسدون شواربهم بصمت، يدور البعض حولها، يجذب ذيلها نحوه فتطرطق مؤخرتها مطلقة الهواء، والنسوة يتجاهلن مايجري متلاهيات بأطلاق النداءات للأعلان عن بضاعتهن «أينهن النادرات . . أنها روبة آل ازيرج الدسمة . . يابلاش والطاسة بدرهم فقط . . تعالن . . على الذوق . . » ومن مكان مايتعالى سباب عجوز تناثرت بضاعتها من السمك المجفف على الأرض وهي تهرول وراء صبي أقرع هو الأخر يهرول وراء دجاجة ضخمة راحت تدور حول الشواخص بين أقدام المارة وهي تقوقيء، في الطرف الأخر تتم الصفقة «تستاهل . . عليك بالعافية . . وسيد جابر خسرت بها تسعة دنانير . . ولكن لايهم . . أنني كسبتك . . نحن هنا نبحث عن الوجوه ياجماعة!» وتمر الناقة تتهادى وراء مالكها الجديد، وترتفع الضجة ثانية بعد أن يعلن مراب آخر عن بضاعة جديدة «السبع نعجات هذهِ . . تأملوهن بالله عليكم . . أبيعهن سوا . . . . أينهم الذين يريدون أن يستفيدوا؟» ويتأملونهن بصمت، يتفحص البعض آلياتهن المترجرجة بكفيه الضخمين وأعالي ظهورهن ذات الأصواف العالية، يرتفع الهمس «يسون؟ أعتقد أنهن سمينات ولكن هذا لايكفي . . . يجب أن نحصل عليهن بسعر تافه وألا . . وألا ماذا نأكل؟ أنها خبزتنا!» يرتفع الصوت برياء «أنهن عجفاوات . . كأنهن لم يأكلن منذ سنة . . لايساوين أكثر من مائة . . مائة وعشرين . . ولكن لايهم . . سندفع ماءتين . . ماذا نفعل . نحن نبحث عن الوجوه . . أريد أن أكسبك يارجل . » أنها اللعبة المعتادة . . الجميع يعلمون أنهم يخادعون والجميع يعلمون أنهم يعلمون ذلك، ولكنها اللعبة التي تستمر عند مدخل المدينة الشرقي الكبير ومن خلاله عبر ذلك الشارع الترابي الواسع الى أعماق المدينة، فمن سوق الماشية حتى سوق الخضار غرباً حيث دكاكين الصفيح تشهد مضاربات على كافة الأصعدة، هنا البضاعة خضار والزبائن نسوة متلفعات بعباءاتهن السود اللاصفة تحت الشمس، لا أحد يستطيع التمييز، نسوة متزوجات وربات بيوت وطالبات يافعات وعجائز وتجار خضار حذقون، «الحاج صالح» يتفرس وجوه النسوة بعيني صقر وشيء مايلبط عند وسطه كلما رنت أساور بعضهن نسوة بدينات طريات وصبايا مشدودات الجلود كالغزلان الجامحة يرمقنه بأطراف عيونهن السود الكبيرة، السوق صاخب هذا اليوم وأنسياب أسراب البدو الرحل والأعراب الأغراب بجمالهم لا ينقطع رغم أن الشمس بدت ترسل أشعتها عمودية فوق الرؤوس، المضاربات مستمرة ومازال البعض يتأمل بعيني صقر، والنعجة المطلوبة يجب أن تكون سمينة ورخيصة، أنها المعادلة التي يريد الجميع تحقيقها على حساب الجميع، ولينتفع الجميع أيضاً، محض محاولات ثم، «تتم الصفقة؟ . . لا . . ليس بعد . . ولكنها . . أنظر! أجمل من هذا؟ ياحاج صالح؟! ايه يامرأة؟ . . تنفقين بضاعتك السيئة برأسي؟؟ . . ولكن ياحاج وسيد جابر أنها لم تطرح أي بطن بعد . . أنظر!!» الحاج صالح متردد، يتفحص بعيني صقر ثم «آه يامرأة . . مثل تلك . . أنظري . . سمينة ترجرج تحتي . . هل فهمت؟ وبثلاثة . . لن أدفع غير ثلاثة!» ويسدل باب الدكان المعدني ويرتفع صياح الباعة في السوق الكبير ويتقافز الصبية بائعو السكائر المهربة فارين من رجال البلدية وتعم الجلبة متداخلة مع أصوات الثغاء ونهيق الحمير الهزيلة.

وقوقأة الدجاج، ويميل قرص الشمس المحرقة فوق لتهدأ حركة الحيوانات وفي زاوية من السوق تلهث نعجة سمينة تحت ثقل خروف متهدل الجوانب ذلك اللهاث السري، يرتفع ويرتفع، حارقاً كالفحيح، ثم يهدأ لتسقط الخراف المتهدلة الى الجانب وتهدأ أنفاسها المضطربة وتلملم النعاج أشلاءها المفترشة وترحل بينما يطبق الباعة شواخصهم الجرّيدية ويركنونها جانباً وتنحدر بائعات اللبن المختر شرقاً صوب قراهن البعيدة بعد جولة لهاث مميتة طوال النهار وتتهاوى الجمال البلهاء وراء من يصرخ بوجهها «حا» فهي الأخرى ماعادت تعنيها اللعبة بشيء.

٢٦ / أيلول ١٩٨٣

النوري مزيد

قصيدتان

هُو البرق في الظلمات دليلي

كيف للنهر أن يهمل السمك الحيّ
أو عشبهُ الأخضرا
كيف للنهر أن لا يرى؟
ها هو البرق مرآته
(يتلاقى مع النيل مَجردة والفرات وشط العربْ)
أيها النهر راقبْ مسار المياه ولا تتجمَّدْ
راقب العشب فالشوكُ مدّد في عمره وتمدّدْ
الستَ تلاحظ مثلي مطاردة الملح للسمك الملتزمْ
ومصادرة الجرح في قسمات العَلَمْ
هاهو القلب يخفق سرّا
فَكُن أيها النهر، نهرا
وثبتْ مسارك جِسراً فَجسرا
ولا تتوقفْ عن النائمين بنزل التردّدْ
أو الرافعين كتاب الدموع
وافهم السرّ في موجك المتجدّدْ.
كلّ ريحٍ بموعدها تلتزمْ
والمواعيد من موجك المنتظمْ:
سقطت دمعة من خدود الشوارع:
قنبلة حصدت سنبله

إنّ ما بيننا ليس بالدمعِ ،
تلك قنبلة قد تسيل الدموع

ولكنها لن تزيح الغضبْ
كيف يبتدىء البرق، أسأل
لا يبدأ البرق بل يتواصلْ
لذا سأسمّي الجبالَ بسكانها
والبلادَ بأنهارها
ليست الأرض كيساً من الرملِ
والبرق ليس بلافتةٍ في الفضاء
ولا النهر ماء وحسبْ
فياوطني غطّني غطّني غطّني
كيْ أعرّي العلاقة بين الحشيش الطفيلي والبحر.
ياوطني ضُمني ضمني ضمني
كي افرّق ما بين خيطين في الفجرِ:
خيط الثبات وخيط التثني
أفرّق ما بين خطين في الرمل:
خط كعود الوقود يضيء ليفنىٰ،
وخط يضيء ليفني ويبني
هو البرق في الظلمات دليلي
والنهر يبقى سبيلي
والأرض أصْلي.
فكيف أهاجر من وطني نحوه؟
ثم كيف أفرق بيني وبيني؟
وكيف أحلّ بأرض، أنا جزؤها
لا أقول: دمي، بل دماها
وليست بلاطا وليست بساطا لأركبه
بل سأبْسط كفي لها
كي تحمّلني سرها

ثم أرفع سبابتي باسماً
فأنا بعض زيتونةٍ أصلها ثابت في التراب
وأنا بعض جسم توحّده ضربات العدا والهموم
سوى الفُرس فُرسٌ وراءه
سوى الرّوم رومٌ وراءه
ولست بأوّل من حضنته الرياحُ
ولست الأخيرا
لذاك سأرفع سبابتي هادئا هادئاً
وأحيّي بلادي
أحيي الأكف التي شيدتْها
أحَيّي البذورا
أحيّي يداً فصلوها عن الجسم،
لكنها أمسكت بالعلمْ
أحيّي العَلمْ
يرفرف حزناً على قطرات الدّم المستباحهْ
أحيّي أبي القرويّ الذي سرقوا منه ماء الجبين
وقيل: لكي ترتوي قنوات الفلاحهْ
فارتوتْ منه كل البطون السمان ارتوتْ
والأساطيل والطائرات، ارتوتْ
والبحار ارتوتْ
وارتوت قنوات السياحهْ
لا أقول هي الأرض أم الجميع
بل أغني: بلادي
ويفهمني فقراء العربْ
ليس يفهمني من أباحوا اختلاط دماهم
بماء البنفسج،
أو من يتيه وراء التموّج
حتى اذا ما رأى ظلّه يحتمي بالكتبْ!

ليس يفهمني الشاربون من العرق المغتصَبْ
إنما سوف يفهمني العرق المغتصبْ.
سوف يفهمني النهر.
لمّا يَمدّ جناحيه فوق التراب
وتفهمني الارض،
لمّا تعانق أطفالها الأوفياء
ثم يفهمني الفرح المختفي في ثنايا الغضبْ.
أيها الحزن لا تقتربْ
فضلوعيَ بالرغم من عضّة الجوع،
أرحب من قفص الاتهامْ
ويا أيها المتلفع في جبّة من ظلام
ألست ترى أن ماء سرى تحت اقدامكمْ،
ذلكم ان نهراً جرى في القرى والشوارع..
لاتضطربْ!
سوف أكمل وصفي إذا ما أتى موعد القصفِ
(ان الذي بيننا سوف لن ينتهي بالخطبْ)
أيها المتلفع في جبة من ظلام
نُسمّي الجبال بسكانها
والبلادَ بأنهارها
ونسمّي الذي يتصهين
والمتشكك والمتنسك في نصف كأس من الخمرِ
والمتحرك في نصف قارورة من كلامْ
أيها المتلفع في جبة من ظلامٍ،
سلامْ
سلامٌ ـ ظلامٌ الى مطلع الفجرِ
يا أيها المتقوقع في نفق القهرِ
هل صدفة أن تهبّ الرياح مع البرق،
هل صدفة أن تحملنا الأرض أوزارها

وتبوح بأسرارها
حين نزرع سنبلة الالتحامْ
حسناً سوف أشرح اكثرَ:
ياأيها «الوطنيون» حتى الزكامْ!
الذي بَيننا . . .
ليس تفاحة أو طعاما معلّبْ
ليس نهجاً ولا ساحةً
ليس حقلا لمنْ يشتري
ليس فصلا مِن العام، يأتي ويذهبْ
وليس مؤسسة فوقها علمٌ وبجانبها حرسٌ
وبداخلها الف باب وقرد منصَّبْ
ليس طاولة للمآدب تُنصبْ
ليس ناقلة للزيوت وللحوتِ والتمرِ
والعرق المرّ والذهب المختزنْ،
الذي بيننا ليس شكلا وتَسميةً . .
بل وطنْ:
لا نقيمُ به، إنما هو يسكن فينا
إذن،
سوف نُشْهرهُ في وجوه الذين به كفروا
ونغيرّه حبةً حبةً
ونحاسبكم ذات يومٍ
تكون به الأرض واقفة فوق أقدامها
لا على رأسها . . .
اقترب، اقتربْ،
لا تطأطىء برأسك، من أين جئت بهذا، أجبْ
ستقول: الأمان،
وتلقي بمنديلك الأبيض المهترىء
فنحلله خرقةً خرقةً

ثم نعصره فإذا دمنا نازلَ
قطرةً قطرةً
وتقول: الأمان
غير أنّا على بعد ألف شهيدٍ
نرى ما بِقاعِ الدهاليز والثكناتِ
على بعد بحرٍ من القهر
نشتمّ رائحة الدّم في الطُّرقاتِ
على بعد شعْبٍ من الجوعِ
نبصر قصرا من النهبِ والسرقاتِ
وفي أحلك الظلماتِ،
نميّز ما بين خيط الضباب
وخيط الثباتِ
نميّز ما بين خطّين في الرمل:
خط كعود الوقود، يضيء ليفنى
وخط يضيء ليفني ويبني
فَهلْ صدفة ان تهبّ الرياحُ مع البرقِ
في الاتجاه الصحيح
وهل صدفة: اختلاط دماء الشهيدِ
مع الحجر المغتصَبْ
كيف يبتدىء البرق، أعرفُ
لا يبدأ البرق، بل يتواصلُ
والنهرُ يلقي حمولته في المصبْ.

حلم قابل للتحقيق

كنتُ أرسم موجاً
وأُرْسله في اتجاه البحار

فيرْتدّ أسلحةً،
وقروضاً وأضرحةً،
وشيوخ قبائل تغتال حلمي
وتحتلّ جسمي وتنتصبُ.
كنتُ أرسم وهجاً
وأبعثه في اتجاه السماء
فلا ينزل الخبز منها،
ولا الذهبُ.
كنتُ أرسم مرجاً.
وأزعم أنّ عصا فيره حرّة،
مثلما صوّرتْها لنا الكتبُ
فإذا بالنسور تقيم ممالكها،
وإذا بالعصافير مِن قفص الحلم تنسحبُ.
تَعبٌ كلّهُ الزمن العربيّ،
وأعجب مِمّنْ اذا مَسّه التعبُ،
ينحني ويردّد أغنية قاتمه:
«إنه الشّغبُ»!
«تعبٌ» كله الزمن العربيّ،
سأغسل حلمي الذي شوّهتْه المحاكم والخُطبُ
وأؤجّل نومي
إلى خيمةٍ قاده

باسم عبد الحميد حمودي

مدخل الى

المدينة العربية و الرواية

بين المشاكلة و المثاقفة الحضارية

مقدمة

تتنامى المدن وسط مناخها الحضاري بعضها يشب بسرعة، يتأسس بارادة ذاتية وموضوعية، يصير، يحج اليه ثم يهرم ويتلاشى بتلاشي تلك الارادة. مدن قامت على اكتاف مدن، الفسطاط اكلتها القاهرة وقرية سوق الثلاثاء القديمة احاطتها بغداد بعد ان انبنت مسورة خارجها، بغداد المنصور ذاتها كسرت اسوارها وخرجت للناس وانتشرت على الضفتين، ومدينة بولس الرسول القديمة المقامة مع كنيستها الصغيرة على تل سورتها روما ذات التلال السبع.

سامراء المعتصم قامت رد فعل لبغداد والمتوكلية رد فعل لسامراء ثم اختفت عاصمة المتوكل تدريجيا وامست اثاراً، وعادت بغداد الى القها وابتعدت سامراء عن الضوء قليلا ولكنهما ظلتا تقاومان شدوخ التاريخ.

المدينة تبدأ طفلة وتراهق وتشب وتشيخ، وفي شيخوختها يكون الامتحان، فاما ان تندثر وتدخل كتب الآثار او تزدهر من جديد بفعل قدرتها الحضارية.

الرواية ليست بدءا إبنة المدينة ولكنها ربيبتها، فيها تقدمت وازدهرت وانتقلت من عصر الحكاية الشفاهية المتسلسلة ومصنع الاكاذيب الذي نشأ قبل ظمور الديكاميرون الى عصر التدوين ولاغراض شتى.

مع روكامبول كان ابطال وولترسكوت، وبعدها ابطال سرفانتس، وقبل كل ذلك كان عنترة حكاية مروية ثم مدونة لغير ما مؤلف موثوق عدا ما اتهم به يوسف بن اسماعيل.

مقابل اسبارطة (مدينة القوة) كانت اثينا (مدينة الوعي)، ومقابل مدن الوعي والقوة معا: بابل، طيبة، الاسكندرية، دور كوري كالزو اقيمت مدن اخرى لاغراض القوة حينا (طيسفون، مدن الثغور الاسلامية) وللوعي والحكمة حينا اخر (جند يسابور، بغداد، البصرة) ومن حصيلة كل مدن التاريخ قامت مدن الفلاسفة والمفكرين الاخرين (يوتوبيا الفارابي وتوماس مور وبوكوتا بلاد العميان لويلز)، ومن حصيلة مدن الواقع ومدن الخيال كان للروائي ايضا مدينته التي اثارت اشكالاتها الفنية والحضارية وعن هذه (المدينة) تقوم مداخلتنا التالية.

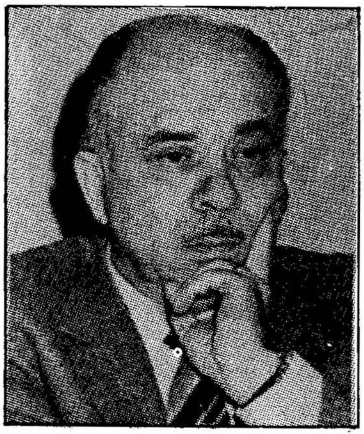
★

في المقدمة التي كتبها الدكتور عبدالمحسن طه بدر لكتابه «الروائي والارض» ووضع لها عنوان «الاديب والواقع» يناقش الناقد مشكلة كتابة الروائي العربي عن المدينة فيقول:

«اذا كان الروائي العربي يعاني في محاولة الاقتراب من واقعه والتعرف عليه فلا شك ان معالجته لمشكلة الارض توقعه في حرج امس، وينبع حرج الروائي من تحوله الى انسان يعيش في المدينة سواءا كان يعيش فيها من البداية اونزح اليها من الريف ليتثقف ثم يعمل ولا يبقى له من الغربة الا ذكريات طفولته.. والكتاب الذين يريدون التخلص من هذا الحرج يكتبون عن المدينة لانها عالمهم اما الذين يتورطون في الحديث عن القرية والفلاح وهو موضوع حساس اجتماعيا وسياسيا فبعضهم يحمل له حماسة رومانسية وبعضهم الاخر يرى من واجبه تعليم مواطنيه الجهال والقليل منهم من يستطيع رؤية هذا العالم حقا»[1]

واذا كانت مشكلة الناقد في كتابه انه يناقش موضوع ارض القرية والفلاح في روايات كل من د. محمد حسين هيكل (زينب) وتوفيق الحكيم (يوميات نائب في الارياف) وعبدالرحمن الشرقاوي (الارض) وعبدالحكيم قاسم (ايام الانسان السبعة) فان مشكلة الروائي العربي بعامة ليست هي الوقوف عند حسن تصوير القرية والريف او المدينة بل تثبيت منهجه الابداعي وبلورة تقدمه الفني في المكان الذي يستطيع فيه ان يعبر عن قدراته الفنية والفكرية.

لقد كتب نجيب محفوظ معظم رواياته عن المدينة / عن القاهرة بالذات وكتب غائب طعمه فرمان كل رواياته عن بغداد، وكتب الطاهر وطار كل رواياته ضمن اطار الجزائر - العاصمة وتونس - المدينة التي درس فيها، وكانت دبلن محط اشعاع جيمس جويس الروائي فنحن نعرف ان «عوليس» مثلا «تحكي قصة ثلاثة شخوص ومدينتهم في يوم الخميس الموافق 16 يونيو - حزيران عام 1904.. والمدينة هي مدينة دبلن»[2] لكن «صورة للفنان في شبابه» و «البطل ستيفن» و «المنفيون» و «يقظة فينغان» لم تخرج - قبل عوليس وبعدها - عن دبلن ايضا، بل ان «ناس من دبلن» كمجموعة قصص قصيرة «تكون في مجموعها لوحة واحدة تشبه فن صنع الملصقات Collage جمعها جويس بطريقة مبتكرة.. على انها قصة واحدة طويلة ذات اوجه متعددة»[3] لا تصور الا (دبلن) ذاتها ايضا.



د. سهيل ادريس

واذا كانت الرواية قد بدأت كفن شفهي في الريف في اوساط الفلاحين وقبلهم رجال الصيد لتزجية الوقت وشحذ الخيال والمتعة فانها قد ترسخت بعد ذلك داخل المدينة الحديثة ومن اجل انسان العصر الحديث.

واذا كانت الفروق بين الريف والمدينة كانت مسألة تستحق النقاش بفعل الفاصل الحضاري فانها لم تعد كذلك بفضل سرعة التواصل الحضاري بين المكانين، الا ان المهم لدى الروائي سواء كتب عن المدينة او عن الريف ان يضيف وان يجدد وان يستخدم فنه من اجل صنع عمل اكثر اتقانا من وجهة نظر فنية سواء كانت روايته رواية حدث او شخصية او رواية تعتني بالحبكة او وجهة النظر او اعتمدت على الزمن او المكان او كليهما سواء اعتنت بـ «المشهد» او بالصراع او بالحرفية التسجيلية او استخدمت صورة الحقبة التاريخية لبناء العمل او اي لون اخر من الوان البناء.[4]

لقد ازدحمت رواية المدينة العربية بالنماذج التي كتبت عنها ومن اجلها او من اجل هدف اخر اتخذ المدينة مسرحاله.

واذا كانت المدينة - بعامة - مركز تحد واستجابة[5] دائمين فانها بصورة اخرى مركز مثاقفة مع الزمن الحضاري بصيغة عامة ومشاكلة له حينا.[6]

ولغرض توضيح ذلك ينبغي ان نتعرض بدءاً لاخر رواية صدرت حديثا في بغداد وهي تصور المدينة لخضير عبدالامير تحت عنوان «هذا الجانب من المدينة».

ان هذه الرواية تقدم - عبر ثباتها التاريخي الذي يصور بغداد الخمسينات مسحا للشارع والحارة ودار اللهو والمقهى واشكال

البيوت التي تتخذ قسمات ثابتة فيها.

ان صورة جانب الرصافة من بغداد في رواية «هذا الجانب من المدينة» يتذكرها من عايش تلك الفترة وتبدو غريبة بالنسبة لمن ولد ونشأ فيها بعد ذلك، لكنها تختزن مدينة اخرى غير بغداد الحالية وان كانت امتداداً لها ولتاريخها وبذلك فهي لا تحاور المدينة الحالية ولا تثاقفها بل تتشاكل معها وتبني جزءاً ماضيا من تاريخها الاجتماعي من جديد، الغاية شخصية ارادها الروائي انها رواية عن بغداد ولكنها مفصولة عنها في آن وهي لذلك بعكس مدينة الجزائر في «اللاز» رواية الطاهر وطار الذي لم يصور الجزائر وازقتها تصويراً اجتماعياً يتماثل ويتشاكل مع تاريخها بل يتثاقف مع الواقع يعطيه ويربكه ويحوله لغرض مرسوم بدقة وهو شحن صورة الصراع القائم انذاك ودفعها الى امام بما يثبت الاضافة ويبلور الابداع وان كان هذا الامر يبدو لدى الروائي مقلقاً بشكل دائم.

وعندما كتب نجيب محفوظ «القاهرة الجديدة» و«خان الخليلي» كان يكتب باحثا في المشكلة الاجتماعية والسياسية التي تتعرض لها القاهرة عام 1930 في الاولى وفي ازمة الاخ الكبير الرومانسي وضياعه وسط احلامه ومبادئه في الخان، ولكنه صور القاهرة بحواريها وشوارعها وتقاليدها الاجتماعية انذاك بجهد «متشاكل» معها.

«ان احداث ومادة ونماذج النسيج الروائي في كل من القاهرة الجديدة وخان الخليلي وزقاق المدق والسراب وبداية ونهاية تستهدف في النهاية تجسيداً فنياً لدوار وهموم ومعاناة الحياة المصرية والانسانية ايضا في الفترة القلقة قبل وخلال وبعد الحرب الثانية، اما ثلاثية (بين القصرين) فهي تطمح اكثر من غيرها من روايات هذه المرحلة في استحضار جزئياتها الدقيقة والمتشابكة بكل ابعادها المادية والانسانية وايضا الفكرية والوجدانية في الفترة العريضة من عام 1917 حتى عام 1944»[7]

ان عبدالرحمن ابو عوف كاتب الدراسة التي انتزعنا منها هذه الفقرة للاستعانة بها على تحديد الزمن التاريخي للروايات موضع الاستشهاد لم يستطع الانتباه الى سياقات العمل الروائي لدى نجيب محفوظ من وجهة نظر حضارية تتصل بالقاهرة (في كل هذه الروايات) وبالاسكندرية (في رواية ميرامار) حيث انه عموما يتشاكل مع الزمن او بمعنى اخر ينصاع للحدث الذي يجري في المدينة ويرفض المثاقفة معها بل يهرب منها وينهي حياة من يقاوم.. الا تراه في بين القصرين ينهي «فهمي» بطلها الذي قاوم الانكليز واستشهد وابقى كمالا صاحب العقل القلق والتجريب الدائم والتفرد المشابه لتفرد احمد عاكف في «خان الخليلي» والمختلف عنه في الدرجة؟

ان نجيب محفوظ يتشاكل مع الواقع بوجه عام ولا يقدم الصورة المقاومة له المتثاقفة مع حركة التاريخ الا على استحياء وفي سبيل الحرص على اعطاء الصورة كاملة فقط.

ان خان الخليلي «يغلب عليها تصوير السلبية والضياع اللذين كانت عليهما مصر اثناء الحرب... وتمضي «زقاق المدق» خطوات اوسع في تصوير اثار الحرب في حياة مصر وابنائها.. وفي «بداية ونهاية» يعود الكاتب الى موضوع الاسرة المتوسطة الفقيرة الذي سبق ان عالجه في «خان الخليلي»[8].

واذا كان علي طه في القاهرة الجديدة وفهمي في بين القصرين واحمد شوكت وعبدالمنعم في «السكرية» قد ثاقفوا الحالة الاجتماعية والسياسية الجديدة التي صور زمنها محفوظ فانهم لم يكونوا ضمن العملية الروائية - ابرز شخوص الحدث الروائي.

لقد انشغل نجيب محفوظ في «السراب» مثلا بدراسة الحالة النفسية لبطله كامل رؤية دون اهتمام بالمدينة التي يصورها[9] وليس في ذلك عيب ما لكن المدينة بكل ما تضج به - انذاك - ليس مما كان يشغل بال الروائي وهو يكتب روايته النفسية تلك.

واذا كانت «الحي اللاتيني» للدكتور سهيل ادريس قد صورت جانين الفرنسية وعلاقتها بشاب عربي وسط الحي اللاتيني فان الروائي قد صور ذلك الحي الشهير وارتدادات ذات الشاب في «الخندق العميق»

واذا كان سهيل ادريس قد ابتعد عن الاعتناء بتفاصيل ذلك الحي البيروتي الصغير فانه كان معنيا بالهدف الروائي لا بالاثر الديموغرافي لمدينة بيروت، لكن محفوظا يعتني بالجانبين قدر عناية غائب فرمان بالحدث وبالمدينة في رواياته «خمسة اصوات» و«النخلة والجيران» و«المخاض» التي تركز بل تطابق في الاخيرة منها الهدف الفني للرواية بالهدف المورفولوجي فبطلها انسان عائد الى مدينته (بغداد) من رحلة طويلة حيث يجد امامه مدينة اخرى وصيغة اجتماعية وسياسية جديدة.

«ان اهم مظهر مورفولجي للمدينة العربية في هذه الفترة هو

توسعهـا النسبي حيث بدأت عمليـة زحف معمـاري Boilding Creeping داخـل الاسـوار التي لم تكن في المرحلة السابقة مغطاة بالابنيـة ، ومن التطـورات المميـزة التي تعرضت لها بعض المدن العـربيـة في هذه الفتـرة ان استفيـد من بعض الخبـرات الاجنبيـة لوضـع تصـاميم اسـاسية . كما حدث لبغداد مثلا من قبل الخبراء الالمان في الثلاثينات ، كما وتعرضت المدينة العربية القديمة في اكثر من حال لعمليات التهديم نتيجة لقرارات فتح الشوارع مما اثر على مورفولوجيتها الى حد كبير» [10]

لقـد عالـج غائب فرمان موضوع التأثر المورفولوجي الجديد على نفسيـة انسـان عائـد فقـد هويـة شارعه الذي ولد فيه وعاش مأساة فقـدانـه لهـويتـه بالـذات ولـذلك فهو يثاقف مدينته ويتصارع مع وجهها الجديد دون ان يبدو عليه النجاح .

لقـد لامس موفق خضـر في «المـدينـة تحتضن الرجال» بعض تفـاصيـل بغـداد دون ان يجـد في الناصرية تفاصيل المدينة التي اختـارهـا هربـاً من محنتـه [11] بعكس عبدالرحمن مجيد الربيعي الذي صور الاحياء والحواري والعلاقات الاجتماعية في الناصرية وفي بغـداد في فتـرتي الخمسينات والستينات وتثاقف مع احداثها في روايتي «الـوشم» و «القمـر والاسـوار» بل انه في مشهد القطار الليلي المتبـاطـىء في «الـوشم» يتشاكل مع ذلك المكان الموحش القفر حيث يغدو للمكان دلالته الخاصة المتفردة [12]

ان محلة «الشـاكـريـة» التي صورهـا موفق خضر في (المدينة تحتضن الـرجـال) ومحـلات شارع الجمهـوريـة التي صورتهـا روايـات غائب فرمـان وعبـدالستـار ناصر وخضير عبدالامير تظل محمـولـة لشبـان اليـوم من خلال ذاكـرة الـروائي والاثاري وعالم السكان الاجتماعي ، ومشكلات التحويل الحضاري لا تترصدها الـروايـة العـراقيـة لذاتهـا الا نادراً ولا تهتم بها الرواية العربية الا قليلا ولذلك فهو يتشاكل معها دوماً الا في احيان قليلة .

ان نظـرة اولى لروايـة «الـرقص على اكتـاف المـوت» لعـادل عبـدالجبـار وروايـة «الكبار والصغار» لعائد خصباك ورواية «قبل الفـردوس» لمحمـد احمـد العلي تجد فيها ان عادلاً قد جعل من محلة «فضـوة عرب» مسـرحا لجزء هام من الاحداث لا من حيث تصوير صراع القديم والجديد فيها بل من حيث تأثيرات المعركة عليهـا وهـي ذات الـتأثيـرات التي وقعت في محلة بالحلة لدى خصباك ومحلة الفضل ببغداد لدى العلي .

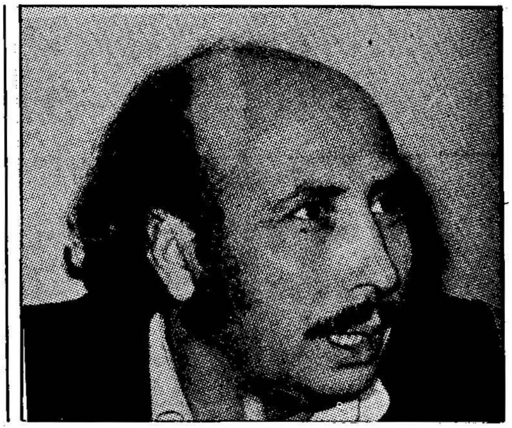


موفق خضر

ان الافـادة من المكـان قد تمت في الروايات الثلاث ـ اذ لابد من مكان لرواية ـ ولكن المكان ومشاكله الحضارية لم يكن هدف الـروائيين الـثلاثـة بل كانت تأثيـرات الزمان واضحة على المكان ومن ذلك نستنتج ان المكان «المحلة» كان يخوض داخل الحدث «الـروايـة» صراعا هامشيا تجاه الحدث الاساس فهو يتشاكل معه ولا يتثاقف .

لقد كان للفولكلور تأثيراته ولليوتوبيا تأثيراتها على روايات مثل «اولاد حارتنـا» لنجيب محفـوظ و «ابـو زيـد القهـرماني» للدكتور ناجي التكـريتي و «المـلكة الكادحة» لقاسم الخطاط و «في قرى الجن» لجعفـر الخليلي ، لكن ذلـك لم يكن له علاقـة بصـراع المكان ـ المدينة او الحارة ـ مع الاضافات الاجتماعية او الفكرية التي اصطنعها الروائي او كتب من اجل اثباتها وبالنتيجة فان هذه الروايات كانت روايات مشاكلة لا مثاقفة .

في «الرجع البعيد» لفؤاد التكرلي تعيش حارات بغداد الرصافة في نهـايـة الستينـات وبـدء السبعينـات من هذا القـرن / وتلمس حرص الـروائي على تفـاصيـل الـوصف الـشامـل للحارة وللبيت البغـدادي القـديم وتقـدر من تفـاصيـل بيت اسرة مديحة ـ منيرة ـ مدحت ومستـويـات السكن (في الطـابق الاعلى العجـائـز ، وفي غـرف الحـوش سائـر الاسـرة وفي المطبـخ حيث مركـز المعيشـة تقضي ام سنـاء وقتهـا) ان الروائي قد رسم لشخوصه امكنتهم في وقت جعـل فيـه حسين الرافض الحائر متشرداً وعبدالكريم رافضا لا يشعـر بانتمـاء ومـدحت يواصل هذا الطريق ، لكنهم جميعا لم يكونوا ليشكلوا بتواليهم رفضا عاديا للواقع بل كانوا يؤشرون كلا على رؤيتـه ـ الى الضوء الانقى داخل المجتمع ، وعندما يتهاوون تدريجيـا وينتهي ثالثهم برصـاصـة طائشـة لا يكـونـون قد حققوا



الطاهر وطار

لمجتمعهم شيئا من التغيير الذي حدث بسقوط نظام عبدالكريم قاسم حيث بدت تباشير امل جديد في الافق الوطني والقومي بقيام ثورة رمضان.

لا نريد هنا ان نسترسل في تفاصيل احداث الرواية ولكننا نستطيع القول ان معظم شخوص الرواية كانت مستسلمة لحركة الواقع متشاكلة معه عدا هولاء الثلاثة وبضعة اجزاء من شخصية منيرة التي بلورت تجربتها الحياة وان هولاء كانوا يتثاقفون - ككتلة غير متراصة - مع حركة الزمن ويقفون - كلا حسب فهمه وتصرفه - موقف الرافض للتشاكل.

من جانب اخر فان ابطال جبرا ابراهيم جبرا لا يتشاكلون - كخط عام - مع المدينة ومع الحياة الرتيبة، فبطل «صراخ في ليل طويل» يطلق صرخته الرافضة للعالم وابطال «صيادون في شارع ضيق» لا يعيشون المدينة بسخاء الواثق المتفائل انما يتحرزون منها ولا يألفون تجاربها اليومية، وابطال «السفينة» اناس تهجسهم مشكلة الحرية الذاتية بوجه عام والعامة حينا، ورغم بورجوازية الشخوص فانهم لا يعبرون عن حسهم الطبقي فقط بل عن جزء من مشكلة عامة يحياها الانسان العربي وهي مشكلة الحرية وهي ذات مشكلة «وليد مسعود» في الرواية يضاف اليها الانتماء الى الارض (ذات المشكلة التي يعانيها وديع في السفينة)، ذلك الاحساس المكبر والمضخم المستنفر للكيان الفلسطيني كشخص وكجزء من شعب.

ان روايات جبرا هذه لا تتشاكل مع الحياة ولا تألفها باستمتاع او باستسلام انما تحاول تغييرها - حسب فهم شخوص الروائي لها - وهي بذلك تحقق المثاقفة معها ومع زمنها الحضاري ومع مدنها (لندن - بغداد - القدس - بيروت - نابولي).

نستنتج خلاصة ان الروائي العربي يقف ازاء المدينة موضع تصويره موقفا مكانيا لا ينشد الى تفاصيلها وتأثير تلك التفاصيل - الجديدة - على حركة المجتمع، وهو يرسم خطته الروائية - الا ما ندر وعبر النماذج التي ذكرناها - بعيداً عن وعي المدينة الحضاري وعن تثاقفها مع الزمن ومع الحضارات الاخرى بل بعيداً احيانا عن نمو المدينة الحضاري والسياسي والاجتماعي.

واذا ما شذت بعض الروايات مثل «المخاض» لفرمان و «الانهار» للربيعي وروايات جبرا وبعض شخوص «السكرية» لمحفوظ وبعض شخوص «الرجع البعيد» لفؤاد التكرلي فقد تم ذلك لا بسبب تخطيط الروائي لهذه النتيجة التي تقصد المثاقفة (والتي برزت عرضا لدى محفوظ في الشاهد المشار اليه) بل بسبب من وضع الخطة العامة للرواية عدا موقف ابطال جبرا وثلاثي التكرلي المرسوم تحركهم سلفا وبقصد درامي واذا كان هذا البحث القصير قد توصل الى هذه النتيجة دون تحليل لروايات عديدة لروائيين مرموقين اخرين فذلك لاننا لا نقوم بجهد احصائي وان هذا الجهد يشكل مدخلا لبحث طويل حتمت نتائجه النماذج موضع التحليل.

لقد اعتنى الكتاب موضع البحث - عدا من ذكرت في النهاية كنتيجة - بالمكان اقل من عنايتهم بالشخوص وبالاحداث بالاضافة الى ان زمن الحدث قد طغى حينا على تأثيرات المدينة في الحدث ذاته.

ان المدينة العربية - ختاما - حافلة بالاحداث وبالقدرة على الاضافة المتاقفة، وهي قيمة لم يستغلها الروائي العربي موضع البحث بل انصرف الى زمن شخوصه والى حبكته الخاصة دون ان يعير هذا الجانب اهتماما يعي ما سينجزه من خلاله مفقداً عمله الدرامي الكثير من الاضافة الفنية التي لا تأتي الا بتخطيط مسبق للعمل وقصدية في الاتجاه موضع المناقشة.

ان مشاكلة الرواية العربية - بافتراض دقة النتائج - للحالة الحضارية لمدينتها وكشفها عن الواقع ووقوفها عند حدوده عمل ليس بالقليل لكن الوعي بالمثاقفة الحضارية مع المدينة وزمنها مسألة تجعل الرواية تسبح في اتجاه اخر اكثر احساسا بدراما الواقع الحضاري وباتجاهات المستقبل.

★

الهوامش

1) الروائي والارض ـ د. عبدالمحسن طه بدر ص 41 ـ ط القاهرة 1971.

2) موسوعة جيمس جويس ـ د. طه محمود طه ص 334 ـ ط بيروت 1975.

3) المصدر السابق ص 116.

4) للوقوف على تفاصيل هذه المصطلحات يراجع:

أ ـ بناء الرواية ـ ادوين موير ترجمة ابراهيم الصيرفي ص القاهرة ـ 1965.

ب ـ فن الادب ـ عدة دارسين ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروت ط بيروت.

5) يراجع كتاب منح الصلح عن توينبي ونظرية التحدي والاستجابة، وترجمة الاستاذ طه باقر للتلخيص الذي قدمه سمرنيل لنظرية توينبي الاساسية مع العلم انني هنا لا اقيس تحدي المدينة واستجابتها للقوى الحضارية الاخرى المتصارعة مع حضارتها بل لحضارتها هي وقدرتها على الاضافة للريف وللقبول منه اسوة بقبولها للتحديات الحضارية الاخرى.

6) استعرت مفهوم «المثاقفة» بمعنى الحوار الحضاري مع الزمن واستجابة المدينة للتطور الاجتماعي عبره واضافاتها عليه وقدرة الروائي على رسم هذه الصورة وبالعكس منه فان «المشاكلة» تعني هنا الانصياع للزمن وللحضارة التي تتفتت.

7) الزمن الروائي عند نجيب محفوظ ـ عبدالرحمن ابو عوف ـ مجلة الهلال شباط 1970 ص 174.

8) الوجدان القومي في ادب نجيب محفوظ ـ فؤاد دوارة ـ نفس المصدر السابق ص 106 ـ 107

9) لورنس ومحفوظ ـ د. محمد رجاء الدريني ـ الرسالة 13 من حوليات كلية الاداب ـ الكويت 1982.

10) المدينة العربية ـ د. خالص الاشعب ـ ص 44 اصدار معهد البحوث والدراسات العربية بغداد 1982.

11) في القصة العراقية ـ باسم عبدالحميد حمودي ـ بغداد 1961 ـ الفصل الخاص بالمدينة تحتضن الرجال.

12) الوشم رواية عبدالرحمن مجيد الربيعي والقصة العراقية الحديثة ـ ماتيلدا جاليا ردي ترجمة عبدالله جواد ص 31 من المقدمة ط بيروت 1978 باسم عبدالحميد حمودي الوجه الثالث للمرأة ـ ص 56 وما بعدها.

المراجع

د. محمد حسين هيكل ـ زينب

توفيق الحكيم ـ يوميات نائب في الارياف

عبدالحكيم قاسم ـ ايام الانسان السبعة

عبدالرحمن الشرقاوي ـ الارض

خضير عبدالامير ـ هذا الجانب من المدينة

الطاهر وطار ـ اللاز

نجيب محفوظ

«القاهرة الجديدة

خان الخليلي

السراب

الثلاثية

ميرامار

اولاد حارتنا

زقاق المدق»

د. سهيل ادريس ـ الحي اللاتيني

الخندق العميق

موفق خضر ـ المدينة تحتضن الرجال

عبدالرحمن مجيد الربيعي ـ القمر والاسوار، الوشم

عادل عبدالجبار ـ الرقص على اكتاف الموت

عائد خصباك ـ الكبار والصغار

محمد احمد العلي ـ قبل الفردوس

قاسم الخطاط ـ الملكة الكادحة

جعفر الخليلي ـ في قرى الجن

د. ناجي التكريتي ـ ابو زيد القهرماني

جبرا ابراهيم جبرا «صراخ في ليل طويل

السفينة

البحث عن وليد مسعود»

فؤاد التكرلي الرجع البعيد

فاسيليس اليكساليس

بابا

ترجمة ـ نهاد التكرلي

ولد فاسيليس اليكساكيس في 1943 واقام في فرنسا منذ عام 1948، وهو صحفي ورسام. نشر ثلاث روايات: السندويج (جوليار 1974) وفتيات المدينة بوم بوم (جوليار 1975) ورأس القط (سوي 1978) ونبذة بعنوان: اليونانيون اليوم (بالان 1979) ومجموعة من الرسوم الفكاهية في ايطاليا بعنوان: حبيبتي! (سيتا ارمونيوزا) (1979). كذلك كتب سيناريو لافلام صورت في اليونان واخرج فلما قصيرا عنوانه: انا تعب (1982).

كنت منهمكا في قراءة الجريدة وانا جالس تحت شجرة عندما سمعت صوتاً طفوليا يقول لي:

ـ أتأتي لنلعب بالكرة؟

كان صبياً في السابعة من العمر تقريبا له وجه مستحب وشعر اشقر مجعد. قلت بعد شيء من التردد:

ـ لا اشعر برغبة كبيرة في ذلك.

قال:

ـ هذا مؤسف.

ادار لي ظهره وابتعد ببطء وهو يدفع الكرة بقدمه. فاجأني اقتراحه الى حد ما وكان يبدو على هذا المسكين انه ضجر لا يعرف ماذا يفعل. لم يعد هنالك في مثل هذا الوقت، اناس كثيرون في هذه الغابة الصغيرة، بل لم ار شخصاً في الانحاء القريبة؛ لم أر اي شخص.

كان النهار يشارف على نهايته وقد بدأنا نحس طراوة الليل. كنت اوشك ان انتهي من قراءة الجريدة عندما عاد نفس الصوت يخاطبني:

ـ انا جائع

كان الولد الصغير يقف على بعد متر مني وقدمه اليسرى موضوعة على الكرة. قلت له:

ـ من المستحسن ان تذهب للبحث عن ابويك.

نظر اليّ بامعان وفجأة انفجر ضاحكا:

ـ ماذا بك؟

كانت ضحكته تضايقني وقد طويت الصحيفة ونهضت من مكاني. اصعدت سحابة سترتي وقلت:

ـ حسنا، وداعا.

كنت مع ذلك مترددا في الانصراف. لم يكن بوسعي تركه وحيدا في هذا المكان.

ـ الا تذهب للبحث عن والديك؟ هل جئت مع امك؟

ـ لقد جئنا سوية يابابا!

نظرت اليه برهة وانا عاجز عن التفوه باية كلمة. لم يعد يضحك وكانت عيناه تحدقان فيّ ببراءة. سألته وانا ابذل جهدي للكلام برفق:

ـ اتسميني انا، بابا؟

لم يبد ان سؤالي اثار اهتمامه، قال:

ـ هل نذهب؟ اشعر ببرد.

ـ تبا لك، الى اين تريد ان نذهب؟

ـ الى البيت!

نطق بهذه الجملة بشبه صرخة كما لو كان ساخطا لموقفي. قلت له:

ـ اسمع ايها الصغير. لا تصبح عصبيا والا فسأغضب انا ايضا.

اني اوافق على اخذك الى ابويك بشرط ان تقول لي اين هما. ان طفلا بمثل سنك لا يمكن ان يأتي وحده الى الغابة. اليس كذلك؟

قل لي اذن: مع من جئت الى هنا؟

ـ بالطبع معك يابابا!

لعله كان مجنونا. هل يمكن ان يصبح الانسان مجنونا في مثل عمره؟ اولعله يلعب. لكن اي نوع من اللعب؟ التفسير بسيط. لقد ضل طريقه في الغابة وجاء نحوي لأنه لم يكن هنالك اي شخص آخر. قلت:

ـ هيا بنا. لنأخذ هذا الاتجاه لعلنا نصادف احدا.

كان يسير خلفي بسرعة غير كافية ولاشك لأني كنت اسمعه يركض بين حين وآخر. توقفت فجأة وقلت له:

ـ لعلك تسكن قريبا من هنا، وقد جئت بمفردك الى الغابة. اليس كذلك؟

كان يمسك بالكرة تحت ذراعه اليسرى وبغصن إحدى الاشجار بيده اليمنى.

ـ حسنا، أجب.

ـ بابا، اشعر ببرد.

بدا لي كأنه يود ان آخذه بين ذراعي فنزعت سترتي ووضعتها على كتفيه. قلت:

ـ لا افهم لماذا تسميني بابا. لست اباك، وانا ابلغ من العمر اثنتين وعشرين سنة. لا يمكن ان اكون ابا لصبي مثلك وعمري اثنتان وعشرون سنة. هل تدرك ذلك؟

استأنفنا سيرنا وكنت لازال لا ارى احدا. ماذا سأفعل بهذا الطفل؟ لابد وان ابويه عادا الى البيت الان ولاشك انهما ابلغا الامر الى الشرطة. قلت:

ـ اين تسكن؟ هل تعرف اسم الشارع؟

قال بصوت لايكاد يكون مسموعا:

ـ شارع مورو.

ارجو ان لا يكون مخطئاً. مورو. يبدو لي بالفعل انه اسم احد الشوارع.

ـ حسنا. هذا امر جيد سنأخذ التاكسي.

كنا قد وصلنا الى طريق معبدة. قلت:

ـ ما علينا الا ان ننتظر. هل تشعر بتعب؟

قال (نعم) بهزة من رأسه. كان ينظر الى الغابة التي تمتد في الجهة الاخرى من الطريق. ماذا سأفعل عندما اعود الى داري؟ سأصنع عجة بيض ثم اذهب الى الفراش واذا كان لدي النشاط الكافي فسأعيد النظر في دروس الادب، في الفراش سأستمع الى الراديو وسأشعر بالارتياح في فراشي. في تلك اللحظة اضيئت المصابيح على جانبي الشارع فقلت:

ـ ماذا تدعى؟

شعرت ان شيئا معينا يحدث في داخل نفسه. كانت شفتاه ترتجفان ثم رمى بنفسه فجأة بين ذراعي وتدحرجت كرته على الارض. ضمني بشدة بيده ولعله اخذ يبكي. داعبت شعره قائلا:

ـ الا تريد ان تقول لي ماذا تدعى؟

ـ لكنك تعرف ذلك يابابا!

نعم كان يبكي. تاكسي! ها هوواحد يقف. التقطت الكرة وامكست بيد الصغير وانطلقنا نركض باتجاه السيارة. قلت:

ـ شارع مورو.

ماذا يحدث لو قال لي بانه لا يعرفه، او ان هذا الشارع لا وجود له؟ لكنه لم يقل شيئا وانطلقت السيارة. جلست على المقعد الخلفي مسترخيا نوعا ما، وشعرت بالاطمئنان. كنا نسير باتجاه الشمال نحو (سان مانديه)، ثم اخذنا الجادة المحيطة وواصلنا السير باتجاه الشمال.

في (بورت ديه ليلا) خرجنا من الجادة المحيطة واستدرنا في الساحة وعدنا باتجاه باريس. كان الصغير ينظر الى الخارج من باب السيارة. وكنت اشعر برغبة شديدة في ان اسأله:

ـ هل تتعرف على المكان؟

لكني لم اقل شيئا. استدرنا الى اليمين وحاولت ان اقرأ الشارع . . . . كان بالفعل شارع مورو!

ـ اين يقع بيتك؟

ـ هناك، حيث يوجد الاتجاه الممنوع.

قلت للسائق:

ـ قف هناك، حيث يوجد الاتجاه الممنوع.

قال:

ـ لقد سمعت.

كانت العمارة حديثة، وهي اقل اتساعا نوعا ما من احد الابراج. لم يكن يثير استغرابي ان اجد سيارة الشرطة في الشارع او ان ارى نفرا من افراد الشرطة في قاعة مدخل العمارة او حتى رجلا بالبيجاما؛ ولكن لم يكن هنالك احد.

قلت:

ـ في اي طابق؟

ـ الخامس.

ماذا يحدث لو تركته هنا؟ او لو تركته يصعد وحده؟ لم يعد لديّ ما افعله هنا ولم اكن اشعر باية رغبة في رؤية والديه، ولا في اضاعة مزيد من الوقت في ان اروي لهما ماحدث. بدا لي فجأة ان المهزلة قد دامت اكثر مما ينبغي وكنت اريد العودة الى داري. شعرت بنفسي تعبا وكأني بذلت مجهودا يفوق طاقتي ويفوق ارادتي ايضا. كنت اشعر نوعا ما كأني استسلمت للخديعة وقد تحاشيت النظر الى الصبي. كان وجوده امامي غير محتمل وكنت اود لو الوي يده. انفتحت بوابتا المصعد فقلت له:

ـ هيا بنا.

كان قد دخل المصعد قبل ذلك وكنت انا لا ازال احمل الكرة. ضغطت على زر الطابق الخامس وشعرت بان قلبي يخفق بصورة غريبة. ما كدنا نصل حتى اندفع الصغير مسرعا نحو الباب انتصب على اخمص قدميه لبلوغ الجرس.

فتحت الباب احدى السيدات، كانت ترتدي قميص نوم بنفسجي اللون تزينه زهور بيضاء. وكان شعرها مجعدا ولها وجه جميل. لعلها كانت في الاربعين من العمر وقد قبلت الصغير بسرعة وقالت ببساطة:

ـ لاشك انكما جائعان.

لم يبد عليها انها انتبهت كثيرا لوجودي وقد اختفت داخل الشقة يتبعها الصغير بعد ان تركت الباب مفتوحاً.

بقيت واقفا في مكاني ولمحت جانبا من الصالون وصندوقا قديما وسجادة بيضاء. انتظرت قليلا ثم مددت راسي من اطار الباب وهتفت:

ـ من فضلك، ياسيدتي.

عادت الى الظهور. فقلت:

ـ اني سانصرف ياسيدتي. اعتقد انه كان بوسعك ان تقولي لي (شكرا).. على الاقل!

كان يبدو عليها مظهر التسلية:

ـ ولماذا اقول لك شكرا؟

ـ اود ان اعلمك باني لم اكن مضطرا ابدا الى اعادة طفلك. كانت لديّ اشغال كثيرة اخرى، كما تعلمين.

ـ اسمع، ارجوك، كف عن تمثيل هذه المهزلة.

ـ اية مهزلة ياسيدتي، اية مهزلة؟

ـ لا تصرخ.[1] سيسمعنا الجيران.

ـ لا يهمني ذلك. ثم اني لم اسمح لك بمخاطبتي بلهجة المفرد.

ـ اصغ لي ياجان، ارجوك، توقف عن...

تقدمت نحوي بخطوات مترددة ووجلة.

ـ هل تعرفين اسمي؟

ـ طبعا ياجان.

لعلها احدى صديقات امي، صديقة لم ارها منذ زمن طويل، طويل جدا؟ ثم خطر ببالي هذه الفكرة: لاشك انها تترك في كل مرة طفلها في الغابة وفي كل مرة تتظاهر بانها تعرف الشخص الذي يعيده لها الى البيت. لكن كيف عرفت اسمي؟

قالت:

ـ نستطيع المناقشة في الداخل بصورة احسن، اليس كذلك؟

اي خطر اتعرض له اذا دخلت الدار وراءها؟ اني متشوق لكي اعرف كيف حزرت اسمي.

دخلنا فقالت:

ـ تستطيع ان تجلس.

ـ لماذا تخاطبينني بلهجة المفرد؟

ـ اعتقد اني لم اخاطبك في يوم من الايام بلهجة الجمع؟ حتى عندما التقينا لاول مرة.

ـ هل انت متأكدة باننا التقينا سابقا؟

عندئذ طفقت تضحك كما فعل طفلها قبل حين. ضحكة عميقة صارت تهز جسدها كله. انها مجنونة ليس هنالك شك في ذلك، وطفلها ايضا.

ـ طبعا انا متأكدة. متأكدة بصور مطلقة.

ـ انت[2] مجنونة، مجنونة تماما.

ـ تستطيع ان تكلمني بالمفرد. اعتقد اننا بعد خمس عشرة سنة من

زواجنا نستطيع ان نتخاطب بلهجة المفرد.

كان يبدو ان محادثتنا تسليها كثيرا وقد نجحت في نقل ابتسامتها اليّ. قلت:

ـ مضت خمس عشرة سنة على زواجنا! لاشك انها فترة طويلة، كما اتصور.

ـ انها بالفعل فترة طويلة.

ـ هل نحن، على العموم، متفاهمان بصورة جيدة؟

ـ بصورة متوسطة. من المؤكد انه لا تحدث بيننا مشاجرات عنيفة، اذا كان هذا ما تقصده. انت تعيش من ناحيتك وانا اعيش من ناحيتي. وليست هنالك اشياء مشتركة كثيرة فيما بيننا.

قلت:

ـ ما الذي تؤاخذينه عليّ؟

ـ عدم مشاركتك بصورة كافية في الحياة العائلية. عندما يحدث لك ان تهتم بامر (باتريك) فانك تتبرم به بعد خمس دقائق. انك توبخه من اجل اشياء تافهة: لأنه لم يقفل الحنفية جيدا اولأنه ترك لعباته مهملة في الممر، اولأنه لا يرتدي ملابسه بالسرعة المطلوبة. تريد ان ندعك وشأنك. ولا يكاد ان يحدث لنا ابدا ان نتناول الطعام سوية نحن الثلاثة.

ـ نعم.

اشعلتْ سيجارة وعاد وجهها فاصبح جديا. بدت لي متعبة للغاية. قلت:

ـ لوحدث لي في احد الايام ان اتزوج لكان من المحتمل ان اصبح كما تصفينني. لكني لا اشعر في الوقت الحاضر باية رغبة في ذلك ولا ارغب في ان انجب اطفالا. ان اكون ملزما بالعمل لاعاشتهم؟

لا اريد ان اصبح عبداً لاي شخص. انني مرتاح في حالتي الحاضرة. هل تفهمين؟

قالت:

ـ مسكين ياجان!

لا حاجة الى ان اسألها مرة اخرى كيف عرفت اسمي. بطبيعة الحال ستقول لي انها تعرفه ما دمنا متزوجين. لاشك انها ذكرت احد الاسماء صدفة وكيفما اتفق ووقعت بالضبط على اسمي. بالاضافة الى انه اسم دارج. ومن يدري؟ لعل زوجها ووالد ابنها يدعى جان ايضا؟ لاحظت على احد رفوف المكتبة تصويرا فوتوغرافيا لرجل في الاربعين او الخامسة والاربعين من العمر، اصلع الرأس. لعل هذا هو زوجها. لاشك انه هجرها وهرب مع امرأة اخرى. اولعله ذهب بكل بساطة لكي يعيش وحده. ومن المحتمل انه هو الذي جعلها تفقد عقلها. اي رجل تصادفه تتصور انه زوجها وتطلق عليه اسم جان وتخاطبه بلهجة المفرد. كان لرجل الصورة الفوتوغرافية وجه رجل اعتيادي الى حد ما، وهو لا يحمل نظارات وليست له لحية. انه يشبه عامة الناس ولعلي سأشبهه عندما اكون في عمره، لقد بدأت منذ الان افقد شعري. ياللمرأة المسكينة... لا اجرؤ على ان اقول لها باني اذا تزوجت في احد الايام فسأتزوج فتاة بمثل سني لا امرأة عمرها اربعون سنة.

قلت:

ـ حسنا. يبدو ان اللعبة استمرت فترة كافية. سأعود الى داري.

قالت:

ـ واين تقع دارك؟

ـ اني اسكن قرب (بلاس ديتالي)، في غرفة منفردة... والمكان ليس بعيدا عن الكلية.

بقيتْ جالسة على الفراش وكانت تراقبني بامعان شديد. قالت:

ـ ما اسم الشارع؟

لماذا تلقي عليّ هذا السؤال؟ شعرت بخديّ يلتهبان كما لو كنت اجتاز امتحانا. كانت هنالك في مكان ما، في اعماق نفسي، باب صفقت في هذه اللحظة. قلت:

ـ لماذا تسألينني عن ذلك؟

ـ هكذا، من دون قصد... الا تتذكره؟

كنت ارى جيدا الشارع الذي اسكنه والكنيسة الكائنة في المنعطف والمطعم ـ المقهى (ابطال السياقة) والكراج.... هل توجد اشجار؟ نعم يوجد عدد منها من الجهة اليسرى وفجأة عاد الى ذهني اسم الشارع. قلت:

ـ شارع سولفرينو.

قالت:

ـ كنت تسكن عندما تعرفت بك. اني اتذكر الغرفة قليلا. كان

يوجـد هنـالـك ورق ذو ازهـار على الجدران . اليس كذلك؟ وكان السرير صغيرا جدا .

قلت :

- اني لا ازال اسكن في هذا المكان ياسيدتي . واذا اردت فهذه مفاتيحي .

اريتها حزمة مفاتيحي وكانت يدي ترتجف بشدة .

قالت :

- انها مفاتيح هذه الشقة . قلت :

- اين غرفة الحمام؟

- مسكين ياجان . . .

كان سؤالي يحيرها . فقالت اخيرا بصوت مرهق :

- في الممر .

اسـرعت الى الممـر وفتحت الباب وبحثت متحسساً - عن زر الكهـربـاء حتى عثـرت عليـه . كانت هنـالـك مرآة فوق المغسلة فنظرت الى نفسي . وكان هذا بالضبط ما كنت اخشاه . كنت رجل الصورة الفوتوغرافية بالذات .

---

1 - المخـاطبـة هنـا بضميـر المفـرد وهي في الفـرنسيـة دليل على الألفة وعدم التكلف بعكس المخاطبة بضمير الجمع .

2 - المخاطبة هنا بلهجة الجمع .

نزار حنتوش

القصيدة من عيار ١.٦ ملم

ذاك الناقد
ذو الأنف المعقوف
كعلامة إستفهام مقلوبه
يتشمّم رائحة المغنم
كحصان
«لاخيل عنده يهديها . أومال . .»
ويسير على أربع
إثر الشاعرة الحسناء
مزكوماً من رائحتي الشعبيه!
ذاك النّاقد
النابح خلف الرجل الممتاز
حتى غرفة نومه
المتمكن جداً من مهنته
في مسح الجوخ
هل عقصته العقرب في «سفّين»؟
هل نام بعين واحدة تحت الارض
كي لا تقضمه الفئران؟

هل غافله القط البري
وانقضّ على علب اللحم المحفوظ؟!
ذاك الشاعر
المائس تحت النارنج
كغصن النجمة
السائح تحت الاضواء
كالزبد القمري
العائب من شأن حذائي المسكين
بلسان لايهدأ
كموظف ذاتيه
في دائرة الاحوال المدنية
ذاك الشاعر
هل كتب الاشعار على ضوء المصباح اليدوي
والرشاشة فوق الفخدين
هل ضحك الربع عليه
حين يجيء كسعلاة
مرتدياً معطفه المطري؟!
أترى غسلته الأمطار
في الدرب الى أشجار اللوز
و «الجليكان» على كتفيه
أوما مرقت قرب الاذنين المرهفتين
طلقات الآر - بي - كيْ؟!
ذاك الرسام المتأنق
المتذمر من أشعاري الشعبيه
القائل عني «هه.. هه
من يعرف فاطمة في سوق الغزل!»
الناظر صوبي بدلال
يجدر بصبيٍ في ساحة «بيكاديلي»!
ذا ك الرسام المتأنق

هل غمس الريشة يوماً في الطل
تحت سماء مرعدةٍ في «سفين»؟
أترى نهب الأرض
بالقدمين المتشققتين
عدواً خلف «الهينو»
كي يوصل مكتوباً لأخيه
قرب جزيرة «مجنون»؟!

ذالك الناقد
لن يمحضنا الود الصافي
ان لم يزحفنا بالكتفين
صوب حقول النار

ذاك الشاعر
لن يتحدث عنا
إن لم يحمل خشب الجوز الى موقدنا
تحت الامطار

ذاك الرسام المتأنق
سيظل على حاله
إن لم يسهر في مرصدنا البارد
دون ثريات أو أقمار

جبل سفين ١ / ٥ / 984

سفين: جبل مشهور في شمال العراق
الهينو: نوع السيارة التي تنقل المقاتلين
الجليكان: وعاء مطاطي كبير لحفظ الماء.

نص و نقد

-١-

تحت المظلة

نجيب محفوظ

انعقد السحاب وتكاثف كليل هابط ثم تساقط الرذاذ. اجتاح الطريق هواء بارد مفعماً بشذا الرطوبة. خث المارة خطاهم غير نفر تجمعوا تحت مظلة المحطة. وأوشكت الرتابة ان تجمد المنظر لولا أن أندفع رجل. اندفع راكضاً كالمجنون من شارع جانبي واختفى في شارع آخر على الجانب الآخر. تبعه على الأثر جماعة من الرجال والغلمان وهم يتصايحون «لص... أمسكوا اللص». وما لبثت الضجة أن خفت رويداً حتى ماتت وتتابع الرذاذ. وخلا الطريق أو كاد أما المتجمعون تحت المظلة فبعضهم ينتظر الباص والبعض لاذ بها خوف البلل. وبعثت ضجة المطاردة مرة أخرى وتدانت في اشتداد وتضخم ثم ظهر المطاردون وهم يقبضون على اللص ومن حولهم الغلمان تهلل بأصوات رفيعة حادة. وعند عرض الطريق في المنتصف حاول اللص الافلات فأمسكوا به وانهالوا عليه صفعاً ولكماً فمن شدة الضرب قاوم وضرب كيفما اتفق. وشدت أعين الواقفين تحت المظلة الى المعركة.

- يالها من ضربات قاسية عنيفة!

- ستقع جريمة أشد من السرقة!

- انظروا.. الشرطي واقف في مدخل عمارة يتفرج..

- بل أدار وجهه الى الناحية الاخرى..

واشتد الرذاذ فتواصل أسلاكاً فضية برهة ثم أنهمر المطر. خلا الطريق الا من المتماركين والواقفين تحت المظلة. نال الاعياء من الرجال فكفوا عن تبادل الضربات ولكنهم أحاطوا باللص. وتبادلوا كلمات غير مسموعة معه وهم يلهثون. ثم انغمسوا في مناقشة هامة لم يميزها أحد دون مبالاة بالمطر. التصقت الملابس بأجسادهم ولكنهم واصلوا النقاش باصرار وبلا أدنى اكتراث بالمطر. ووشت حركات اللص بحرارة دفاعه ولكن لم يصدقه أحد. ولوح بذراعيه فكأنما يخطب ولكن ضاع صوته في البعد وانهلال المطر. انه بلا شك يخطب. وهاهم يصغون اليه، تطلعوا اليه خرساً تحت المطر. وظلت أعين الواقفين تحت المظلة مشدودة اليهم.

- كيف أن الشرطي لايتحرك!

- لذلك خطرت فكرة.. أن يكون الحدث منظر تصوير سينمائي!

- لكن الضرب كان حقيقياً..

- والمناقشة والخطابة تحت المطر؟!

شيء طارىء جذب النظر. فمن ناحية الميدان انطلقت سيارتان في سرعة جنونية. مطاردة حامية فيما بدا. المقدمة تطير طيراً والأخرى توشك أن تدركها. واذا بالمتقدمة تفرمل بغتة حتى زحفت فوق أديم الأرض فصدمتها الأخرى صدمة عنيفة مدوية. انقلبتا معا محدثتين انفجاراً، وسرعان ما اشتعلت فيهما النيران. وارتفع صراخ وأنين تحت المطر المنهمر. ولكن لم يهرع أحد نحو الحادثة. ولم يكف اللص عن الخطابة. ولم يلتفت أحد من المحدقين به الى بقايا السيارتين اللتين أدركهما الخراب على بعد أمتار منهم. لم يبالوا بهما كما لايبالون بالمطر. ولمح الواقفون تحت المظلة آدمياً من ضحايا الحادث يزحف ببطء شديد من تحت السيارة ملطخاً بالدم. حاول النهوض على أربع ولكنه سقط على وجهه سقطة نهائية.

- كارثة حقيقية بلا أدنى شك.

- الشرطي لايريد أن يتحرك!

- لابد من وجود تليفون قريب.

ولكن احداً لم يبرح مكانه خشية المطر. وقد انهل انهلالاً مخيفاً وقعقع الرعد. وانتهى اللص من خطابه فوقف ينظر الى مستمعيه بثقة واطمئنان. وفجأة راح يخلع ملابسه حتى تجرد عارياً. رمى بملابسه فوق حطام السيارتين اللتين أطفأ نيرانهما المطر. دار حول نفسه كأنما يستعرض جسمه العاري. تقدم خطوتين وتأخر خطوتين وبدأ يرقص في رشاقة احترافية. واذا بمطارديه يصفقون له تصفيقات ايقاعية على حين تشابكت أذرع الغلمان وراحوا

يدورون من حولهم في دائرة متماسكة. وذهل الواقفون تحت المظلة ولكنهم رغم ذلك استردوا أنفاسهم.

ـ أن لم يكن منظراً تصويرياً فهو الجنون!

ـ منظر سينمائي بلا ريب وما الشرطي الا احدهم ينتظر دوره.

ـ وحادث السيارتين؟

ـ براعة فنية وسوف نكتشف المخرج في النهاية وراء احدى النوافذ.

فتحت نافذة في عمارة مواجهة للمحطة محدثة صوتا لافتا للنظر. لفتت الانظار رغم التصفيق وانهمار المطر. ظهر بها رجل كامل الزي فصفر صفيراً متقطعاً. وفي الحال فتحت نافذة أخرى في نفس العمارة فظهرت بها امرأة متأهبة الزينة والملابس فاستجابت لصفيره باشارة من رأسها. اختفيا معا عن أنظار الواقفين تحت المظلة. بعد قليل غادر العمارة معا. سارا متشابكي الذراعين بلا مبالاة تحت المطر. وقفا عند السيارتين المهشمتين. تبادلا كلمة. اخذ يخلعان ملابسهما حتى تعريا تماماً تحت المطر. استلقت المرأة على الأرض طارحة رأسها فوق جثة القتيل المنكفيء على وجهه. ركع الرجل الى جانبها، بدأ غزل رقيق بالأيدي والشفاه. ثم غطاها الرجل بجسده ومضى يمارس الحب. وتواصل الرقص والتصفيق ودوران الغلمان وانهمار المطر.

ـ فضيحة!

ـ ان لم يكن تصويرياً فهو فضيحة وان يكن حقيقة فهو جنون.

ـ الشرطي يشعل سيجارة..

واستقبل الطريق شبه الخالي حياة جديدة. جاءت من الجنوب قافلة من الجمال. يتقدمها حادي ويقودها رجال ونساء من البدو. عسكرت على مبعدة قصيرة من حلقة اللص الراقص. شدت الجمال الى أسوار البيوت ونصبت الخيام. وتفرقوا فمنهم من تناول طعامه أو راح يحتسي الشاي او يدخن وبعضهم غرق في السمر. ومن الشمال جاءت مجموعة من سيارات السياحة محملة بالخواجات. توقفت فيما وراء حلقة اللص ثم غادرها راكبوها من الرجال والنساء فتفرقوا جماعات تستطلع المكان في نهم دون مبالاة بالرقص او الحب أو الموت او المطر.

ثم أقبل عمال بناء كثيرون تتبعهم لوريات مثقلة بالأحجار والأسمنت وادوات البناء. وبسرعة مذهلة شيدوا قبراً رائعاً، وعلى مقربة منه أقاموا من الأحجار سريراً كبيراً، فغطوه بالملاءات وزينوا قوائمه بالورد، كل ذلك تحت المطر. ومضوا الى حطام السيارتين فاستخرجوا منه الجثث، مهشمة الرؤوس محترقة الأطراف، وضموا اليها جثة المنكفيء على وجهه من تحت العاشقين اللذين لم يكفا عن ممارسة الحب، ثم رصوا الجثث فوق السرير جنباً الى جنب، وتحولوا الى العاشقين فحملوهما معا وهما لا ينفصلان فأودعوهما القبر ثم سدوا فوهته وأهالوا عليهما التراب حتى سووها بالأرض. استقلوا بعد ذلك اللوريات فانطلقت بهم في سرعة عاصفة وهم يهتفون بكلام لم يميزه أحد.

ـ كأننا في حلم!

ـ حلم مخيف، ويحسن بنا أن نذهب..

ـ بل علينا أن ننتظر.

ـ ماذا تنتظر؟

ـ النهاية السعيدة؟!

ـ السعيدة؟!

ـ والا فبشر المنتج بكارثة!

في اثناء الحديث تربع فوق القبر رجل يرتدي روب القضاء. لم ير أحد من اين اتى. من عند الخواجات أو من عند البدو أو من حلقة الرقص لم يعرف احد. بسط صحيفة بين يديه وراح يتلو نصاً كأنما ينطق بحكم. لم يميز كلامه أحد.

غطى عليه التصفيق وضوضاء الأصوات بشتى اللغات والمطر. ولكن كلماته غير المسموعة لم تضع فانتشرت في الطريق حركات كالأمواج الصاخبة في عنف وتضارب.. نشبت معارك في محيط البدو وأخرى في مواقع الخواجات. واشتعلت معارك بين بدو وخواجات. وجعل آخرون يرقصون ويغنون. وأقبل كثيرون حول القبر وراحوا يمارسون الحب عرايا. واخذت النشوة اللص فتفنن في رقصه وأبدع. واشتد كل شيء وبلغ غايته. القتل والرقص والحب والموت والرعد والمطر.

واندس بين الواقفين رجل ضخم. عاري الرأس يرتدي بنطلونا وبلوفر اسود وبيده منظار مكبر. شق مكانه بينهم بعنف واستهتار. وجعل يراقب الطريق بمنظاره متجولاً به بين الاركان.

وتمتم:

ـ لا بأس.. لا بأس..

تعلقت به أعين المتجمعين تحت المظلة باهتمام:

ـ هو؟

ـ نعم... هو المخرج.

وعاد الرجل يخاطب الطريق مغمغماً:

ـ استمروا بلا خطأ والا اضطررنا لاعادة كل شيء من البدء..

عند ذاك سأله أحدهم:

ـ هل سيادتك..

ولكنه قاطعه باشارة عدائية وحاسمة فاز درد الرجل بقية سؤاله وسكت. ولكن آخر استمد من توتر أعصابه شجاعة فسأله:

ـ حضرتك المخرج؟

لم يلتفت اليه وواصل مراقبته. واذا برأس أدمي يتدحرج نحو المحطة فيستقر على بعد أذرع منها أذرع والدماء تتفجر من مقطع العنق بغزارة. صرخ الرجال فزعاً أما الرجل فحدق بالرأس مليا ثم غمغم:

ـ برافوا... برافو..

وصاح به رجل:

ـ ولكنه رأس حقيقي ودم حقيقي...

فوجه الرجل منظاره نحو رجل وامرأة يمارسان الحب ثم هتف نافذ الصبر:

ـ غير الوضع.. حذار من الملل...

ولكن الآخر صاح به:

ـ ولكنه رأس حقيقي، فمن فضلك فهمنا.

وآخر قال :

- كلمة واحدة منك تكفي لنعرف من أنت ومن هؤلاء . . .

وثالث قال بتوسل :

- لاشيء يمنعك من الكلام!

ورابع تضرع قائلاً :

- يا أستاذ لاتضن علينا براحة البال .

ولكن الأستاذ تراجع في قفزة مباغتة . كأنما كان يداري نفسه خلفهم ، ذاب الصلف في نظرة مترقبة . وتوارت نفخته . كأنما طعن به السن أو تردى في مرض . رأى المتجمعون تحت المحطة نفرا من الرجال ذوي هيئة رسمية يتجولون غير بعيد من المحطة كأنهم كلاب تشمم . واندفع الرجل راكضاً مجنوناً تحت المطر . انتبه اليه رجل من المتجولين فاندفع أيضاً صوبه يتبعه الآخرون كعاصفة . وسرعان مااختفوا جميعاً عن الأنظار . مخلفين الطريق للقتل والحب والرقص والمطر .

- يا الطاف الله! لم يكن المخرج كما توهمنا . . .

- من يكون؟

- لعله لص . . .

- أو مجنون هارب!

- أو لعله ومطارديه ضمن المنظر السينمائي .

- هذه احداث حقيقية لاعلاقة لها بالتمثيل .

- ولكن التمثيل هو الغرض الوحيد الذي يجعلها معقولة على نحو ما .

- لاداعي لاختلاف الغروض . .

- فما تفسيرك لها؟

- هي حقيقة بصرف النظر . .

- كيف أمكن أن تقع؟

- هي واقعة .

- يجاب أن نذهب بأي ثمن .

- سندعي للشهادة عند التحقيق .

- ثمة أمل باق . .

قال ذلك واتجه ناحية الشرطي وصاح :

- ياشاويش . .

كرر النداء أربعا حتى انتبه اليه الرجل . فقطب متنحنحاً فأشار اليه يستدعيه قائلاً :

- من فضلك ياشاويش . .

نظر الشرطي الى المطر متسخطاً ثم حبك المعطف حول جسمه ومضى نحوهم مسرعاً حتى وقف تحت المظلة . تفحصهم بقسوة متسائلاً :

- ماشأنكم؟

- الم تر مايحدث في الطريق؟

لم يحول عينيه عنهم وقال .

- كل من كان في المحطة استقل سيارته الا أنتم فما شأنكم؟

- انظر الى هذا الرأس الآدمي!

- أين بطاقاتكم؟

ومضى يتحقق من شخصياتهم وهو يبتسم ابتسامة ساخرة قاسية ثم سألهم :

- ماذا وراء اجتماعكم هنا؟

تبادلوا نظرات انكار وقال احدهم :

- لايعرف أحدنا الآخر!

- كذبة لم تعد تجدي . .

تراجع خطوتين . سدد نحوهم البندقية . أطلق النار بسرعة واحكام . تساقطوا واحداً في إثر الآخر جثة هامدة . انطرحت اجسادهم تحت المظلة أما الرؤوس فتوسدت الطوار تحت المطر .

-٢-

محمد عبد الحكيم

تفتيت الحدث القصصي

1

علاقة القاص بواقعه علاقة دائمة، وقائمة على الأخذ، والعطاء، وان تنوعت صورها، وأشكالها. فهناك علاقة مباشرة يفصح عنها باستخداماته للمكان والشخصية، وسير الحدث، وأخرى غير مباشرة ينجح من خلالها الى اللامنطقية التي تمثل صورة أخرى من صور الواقع الذي يضم بين جنباته الحدث المعقول، واللامعقول على السواء.

وأياً كانت فالعلاقة بين الفرد، والمجتمع علاقة دينامية، والتأثير بينهما متصل، متمازج حيث إن «التجربة الأدبية تنشأ فردية آنية جزئية ولكنها لايمكن أن تبلغ مداها، وتحقق ذاتها، وتوفي الى ذروتها الا اذا خرجت عن حدود الفرد الى المجتمع، ومن الواقع الخاص الى الواقع العام، وغدت المشكلة في نفس الأديب رمزاً للمشكلة في ضمير الانسانية، لأن المجتمع هو مجال تكامل التجربة الأدبية كما أنه هو مجال تكامل الفرد»[1]

وعلاقة الفن بالواقع قضية لها أنصارها ومؤيدوها ومنهم فرويد ويونغ، وسان سيمون، ودور كهايم، وجيو، وبول فاليري، وهيجل، وغيرهم ممن يؤمنون بأن الأنا لاتنفصل بأي حال من الأحوال عن «الغير» أو «النحن».

2

وقد استطاع نجيب محفوظ ـ من خلال قصصه القصيرة الواردة في مجموعاته «بيت سيء السمعة»، «خمارة القط الأسود»، أن ينتقل بنا بين الحدث الواقعي واللاواقعي، وإن جنح الى رسم شخصياته في صورة أقرب الى الواقع، حتى واتتنا قصته الأولى من مجموعته «تحت المظلة» وفيها يعرض صورة لامنطقية تتواءم وواقعه المعاش المشحون بموجات العبث واللامعقول.

«تحت المظلة»، إذن ـ تمثل رؤية جديدة لنجيب محفوظ تسعى الى تصوير عبثية الحياة في شكل صور جزئية، ولقطات منفصلة مشوبة بالغموض والغربة وينطلق من خلالها المؤلف الى الداخل قدر انطلاقه وراء الواقع الخارجي، وقد ينسحب ذلك على تصويره لشخصيات القصة التي تبدو في صورة خارجة عن نطاق البنى الاجتماعية كما تقوم على قوى خفية مجهولة.

لعل نجيب محفوظ ـ بهذه القصة ـ أراد أن يصور عالماً تجريدياً غامضاً تفقد فيه الشخصية إرادتها، وتشعر فيه بالخوف، والرعب، والمطاردة، واللاانسانية واللاأمان. هذا بالاضافة الى أن الأحداث تبدو متفرقة دون رابط مما يؤكد أن العبث غدا محوراً أساسياً يلف شعور الكاتب في ظل ظروف سياسية قاهرة.

3

يبدأ القاص الحدث بداية رومانسية، ثم يلجأ بعدئذ الى التفتيت والغموض مما يضخم الحدث، ويضفي عليه غرابة، وتعقيداً. فهناك لص يطارده بعض الرجال ورجل يمارس الحب مع امرأة، وسيارتان مجنونتان تتحطمان، وقتلى يتساقطون، وبدو يأتون من الشمال يقابلهم بعض عمال البناء من الأجانب آتين من الجنوب، ثم هناك طلقات مدوية، وانفجارات عنيفة، ورؤوس

تنفصل عن الأجساد، وخطيئة تمارس، وشرطي لايطبق القانون بل يحمى الخطايا ويحرسها، إننا ازاء مزيد من التناقضات الحياتية، وأمام شخوص لاينتمون الى الواقع، وأحداث تشوبها التهاويل، والتعقيد.

فبناء القصة يقوم على حدث مُفتت، ليس هناك رابط بين جزئياته ولا اتساق أو انسجام، ومن هنا خلت الوحدة التي يجب أن يتسم بها العمل الفني، وانحدر بها المؤلف الى دائرة التجديد الصرف الذي يعتمد على الوشائج النفسية في الربط بين جزئيات العمل.

ان قصة تحت المظلة قصة قصيرة مبنية بناء موسيقياً متنوع النغمات فهناك نغمة حب، وحزن، وتناقض، ورقص، واكتئاب.. الخ، وكأننا ازاء موسيقار يحرك أصابعه حركة لاواعية

فيحدث بذلك لحناً مضطرباً يختلط فيه الصوت المستطيل بالصوت المتقطع، كما تمتزج فيه النغمة الصاخبة بالنغمة المرققة.

والقصة - كما نرى - مزيج من السرد والحوار مما جعل بناءها أشبه بعمل مسرحي صادق تدور أحداثه على خشبة مسرح أمام مجموعة من المشاهدين، ومن هنا تمثل القصة محور صراع بين وعي من يجلسون تحت المظلة ولا وعيهم، وكأننا إزاء تساؤلات الجمهور عن خبايا عمل درامي غامض.

ويتجمد الزمن في القصة، وتلعب الشخصيات دوراً اكبر من مستواها، وتظهر، في مظهر يفوق قوتها، وقدراتها، وتندفع الى الموت كأندفاعها الى الحياة، كما أن المؤلف لم يعطها مسميات دالة كي ينقلها الى عالم تجريدي يضفي بظلاله على الشخصية، والمكان.

ونلتقي حول القصة بوجهات نظر متنوعة، فهناك من يرى أن القصة أشبه بلغز يطلب الحل [2] وهناك من يرى انها قصة تمثل الفوضى المخيفة [3] وهناك من يرى أنها تمثل تيار اللامعقول.[4]

فالكاتب يصور عالماً مجنوناً تتجاوز فيه الشخصية حدود العادة، فاللص يتحول مغنياً وسرعان مايلتف حوله نفر يرقصون، والرجل لايحس بالخزي حين يرقد على المرأة ممارساً الجنس على جثث القتلى، والشرطي لايبالي بكل مايحدث حوله بل يحول رأسه نحو الآمنين تحت المظلة، ويحصدهم بشراسة.

4

والمكان في القصة هو محور الارتكاز لنتوءات الحدث المفتت الذي يلجأ فيه المؤلف الى الغموض. لقد قابل المؤلف، منذ الوهلة الأولى - بين مكانين (المظلة والطريق)، فالمكان الأول كان من ملاذ المارة من رذاذات المطر، اذن فهو المأوى، والأمان، والحياة، أما الطريق فهو خشبة المسرح التي تعرض عليها «مأساة لاهية» تفوح بالجريمة والدمار، كما يخالطها الرقص، والعبث والجنس، ومن هنا غدا الصراع بين المظلة كرمز للحياة وبين الطريق كرمز للموت.

فالطريق واحد، والمواقف متعددة، ولعل التناقض الحادث بين موقف اللص، ومطارديه، وبين الرجل والمرأة، وبين البدو الآتين من الجنوب وعمال البناء الآتين من الشمال، وبين السيارتين المجنونتين، إنما تناقض ينسحب على المكان وينزوي به الى عالم الجزئيات، ومن ثم تحول المكان الى مجموعة من الخيام وفي ذلك صورة بدائية، ثم ينكمش، ويضيق حتى يصير قبراً كرمز للضياع، والظلام، وبعدها يتحول المكان الى حلبة صراع بين البدو والخواجات.

وعندئذ يسهم المكان في بعث تيمات فنية متنوعة تتأرجح بين نغمات السعادة، والحزن، والضياع... الخ ثم ينسحب الطريق «الجندي» في نهاية القصة الى المظلة فتختفي بذلك تيمة الأمان، ويعم الضياع والموت.

5

«تحت المظلة» - اذن - صورة حية لعبثية الحياة وتناقضاتها، يمزج المؤلف من خلالها بين تناقضات الحرب [أعني حرب يونيو 1967] وتناقضات الشخصيات من خلال تيار اللامعقول، ومن خلال ظاهرة الغموض التي عمت القصة كلها، اذا انقلبت الشخصيات عابثة، صارخة، ومندفعة الى التهلكة دون تمهيد. فاللص يحاول الافلات فينهالون عليها صفعاً، ولكما والسيارة تطارد أختها فتتحول المطاردة الى مذبحة، والرجل يأخذ بيد المرأة نحو القتلى ويمارس الجنس وهم راقدون.

والجنس في القصة له مغزاه في ظل واقع يبحث عن الوجود، وهذا يعكس تأثر نجيب محفوظ بفكرة تمرد الفرد وحريته اتجاه القيود الاجتماعية الناتجة من أثر الفكر الوجودي الذي يلازم فترة الأزمات ويشعر الفرد ازاءها بانسحاقه وفقدان هويته، وذاتيته.

6

وراوي القصة هو شاهد العيان، فهو يرقب ويسجل، وإن كان تسجيلاً ينم عن هذيان واضح، كما أن الأحداث «لامعقولة» متخذة من سبل الرمز المتنوعة وسيلة لاضفاء قدر من الدلالات والايحاءات في بيئة حية قد يتيح لها المؤلف قدراً من التناقض والتعدد.

فرؤية نجيب محفوظ للحياة تماثل رؤية كافكا من حيث أنها رؤية كابوسية للواقع ترى الحياة من خلال منظار أسود، ولذا يسيطر الجو المأساوي على الحدث، ويتداخل عالماً الشعور واللاشعور وتتنوع أشكال الصراع وتتعدد بشكل لافت للنظر.

والقصة وان امتلكت من ثراء المعطيات، وقوة الايحاء الموجهين لتصوير موجة الضياع الانساني فان المؤلف قد وجه شخصياته توجيها تطهيرياً يجعلنا نحس بمبدأ الشفقة والخوف من خلال تصرفاتها ومظاهر سلوكها المختل المضطرب.

والانسان في قصته «تحت المظلة» يحس بانسحاقه التام، ويشعر بالعدم ومن هنا كان صراعه مع الموت مبعثه الشعور بالفناء، والاحساس بالضياع ثم الى جانب ذلك صراع آخر قد يفهم من هذا الحوار[5]:-

- يا ألطاف الله! لم يكن المخرج كما توهمنا
- من يكون؟
- لعله لص..
- أو مجنون هارب!
- أو لعل مطارديه ضمن المنظر السينمائي.
- هذه أحداث حقيقية لاعلاقة لها بالتمثيل.
- ولكن التمثيل هو الغرض الوحيد الذي يجعلها معقولة على نحو ما.

إنه صراع بين الوهم، والحقيقة، قد تجر اليه هذه الأحداث التي تتأرجح بين الخيال والواقع، كما تجر اليه هذه التساؤلات التي تبحث عن حقيقة الرأس المقطوع. كل ذلك يمثل محاور الصراع النفسي الذي يدور في عقول من يجلسون تحت المظلة كمحاولة من المؤلف للربط بينها وبين الواقع السياسي والاجتماعي والفكري من خلال إظهار شخوصه في ثوب تراجيدي واضح نازعاً من خلال عنصري التقابل، والمفارقة الى رسم صورة دقيقة لمأساة الانسان.

7

والنظرة الى تحت المظلة يجب ان تكون من خلال مستويين أولهما حرفي والاخر رمزي، فالمظلة هي رمز للأمان كما هي رمز للضياع والفراق، إذ يلتمس الناس تحتها مأوى من المطر الذي يمثل الرصاص، بل يضيعون في العالم.

وما اللص الا حركة التمرد التي راحت تسود العالم فبدأ هارباً ثم مناقشا ومحاوراً ليصل بعد ذلك - حين حدث الاصطدام الرهيب أمامه - الى ان يكون راقصاً «تماماً كحركة التمرد التي اجتاحت العالم فوجدت في الرقص والعري وسيلة للاحتجاج»[6]

أما ممارسة الرجل والمرأة للجنس أمام الناس، وعلى جثث الموت فيؤكد مقولة «فرويد» بأن «مامن سوى الا وأضاف للهدف الجنسي السوي اضافات يمكن أن تسمى انحرافية، فثمة انحرافات ابعد ماتكون مضموناً عن السوية بحيث لايسعنا الا ان نعلن أنها مرضية لاسيما حين تمضي الغريزة الجنسية الى مدى مذهل في التغلب على مقاومات الخجل، والاشمئزاز والرعب والالم»[7] ومن هنا تتضح الدلالة التي تؤكد أن مثل هؤلاء الأشخاص مصابون بأمراض خطيرة من نوع آخر أو انهم مرضى عقليون.

وأثناء هذه المواقف الميلودرامية يستقبل الطريق شبه الخالي حياة جديدة اذ تجيء من الجنوب قافلة من الجمال، ومجموعة من البدو تقابلهم من الشمال مجموعة من سيارات السياحة محملة بالخواجات، وكأننا بإزاء طرفي مأساة حزيران 1967 وما القبر الذي شيده أهل الشمال الا دلالة على بلوغ المأساة ذروتها.

أما الرجل الذي يرتدي ثوب القضاء، والذي راح يتلو نصاً كأنه ينطق حكماً فيمثل مجلس الأمن صاحب القرار المعروف، إذ لم يميز كلامه أحد حيث غطى عليه التصفيق، وضوضاء الأصوات

بشتى اللغات، والمطر، ولكن كلماته غير المسموعة لم تضع فأنتشرت في الطريق حركات الأمواج الصاخبة في عنف وتضارب.

وإذا برجل ضخم عاري الرأس، يندس بين الواقفين أرى أنه يمثل الجانب الغربي الذي قام بدور المخرج لهذه المواقف الصارخة والمأساوية ولهذا توالت نداءاته «استمروا بلا خطأ، والا اضطررنا لاعادة كل شيء من البدء»

أما مجموعة الرجال الذين يظهرون بهيئة رسمية ويتجولون غير بعيد من المحطة فهم يمثلون هيئة الصليب الأحمر

وأخيراً تأتي صورة الشرطي وهو يمثل العالم الذي وقف متفرجاً يرقب مايحدث من معارك دموية، واحداث جسيمة، دون تدخل حاسم وفعلي لوقفها.

إن محاول الربط بين حدث القصة ـ على الرغم من لامنطقيته ـ وواقع المؤلف ليست أمراً تخمينياً، وإنما هي ثمرة معايشة الجو العام للقصة حاولنا خلالها ان نتغلغل الى أعماق العمل لنكشف عن الصور الخفية وراء كلماتها وتصرفات شخوصها، هذا الى جانب أن المؤلف قد اتبع في مجموعة تحت المظلة ـ التي تعتبر هذه القصة التي نحن بصدد دراستها واحدة منها ـ طريقة جديدة حيث حدد قصته تحديداً زمنياً بقوله «كتبت هذه القصص في الفترة بين اكتوبر وديسمبر سنة 1967» وفي هذا دليل على وضعية القصة في ظل ظروف اجتماعية وسياسية معاصرة.

المراجع

1 ـ إيليا الحاوي ـ نماذج في النقد الأدبي ط بيروت ص 102

2 ـ د/ شكري عياد ـ الأدب في عالم متغير ص 148

3 ـ د. غالي شكري ـ اللامنتمي في ادب نجيب محفوظ ص 187

4 ـ سليمان الشطي ـ الرمز والرمزية في ادب نجيب محفوظ ـ رسالة ماجستير المقدمة لجامعة القاهرة ـ ص397

5 ـ تحت المظلة ـ نجيب محفوظ ص 13

6 ـ سليمان الشطي ـ المرجع السابق ص 262

7 ـ سيجمند فرويد ـ ثلاث مقالات في نظرية الجنس ترجمة سامي محمود ص 50، 51

الأعتراف الأخير لمالك بن الريب

القسم الاول

يوسف الصائغ

الفصل الثامن

- أضغاث احلام -

اذكر أن بخاراً، كان يتصاعد من الارض والماء.. اذكر أن المكان، كان اشبه بجامع، أوكنيسة.. سقفه نصف مرتفع، واعمدته، كبيرة وقديمة.. لكنها مبللة بالوهم والرطوبة..

وكان ثمة - عدا هذا - شذى أليف، يختلط بزناخة غريبة.. وكنت عارياً..

كانت سنواتي، التي لم تتجاوز الخمس، عارية، ومحاطة بالماء والبخار والحرارة والشذى المحرم..

في ذلك القبو العجيب، كانت عيناي، ترتفعان بي، على قدر قامتي... وكانتا لفرط ماتحسان، من الم ولذة وغربة، مصابتين بالذهول، وهما لاتكادان تصدقان مايجري، وتتطلعان بشك الى تلك التضاريس الوحشية، التي يشي بها العري..

أما أنا، فليس سوى عينيّ.. فهما الكائنان اللذان تبقيا من جسدي الصغير، ولذلك كان عليهما، وحدهما، أن تواجها ولاول مرة وبلذة والم. هذه الغابة الخطيرة، وتلكم الازهار المغطاة بالعشب والاصابع..

ألم أكن ضائعاً في ذلك القبو.؟

بلىٰ.. فما كنت اعرف أحداً، وما كان يعرفني أحد، سوى هذه المرأة التي ولدتني، . قبل قليل... فهي مبللة حتى شعرها، بمخاض مجهول، ومصابة بحمأ ها، واهمالها لي..

كنت اسمع حولي لغطاً، فاحسبه صادراً عن مساقط مياه وهمية، وقرع اجراس معدنية.. وأنين حيوانات مظلومة.. حتى بدالي، كأن ارادة ما، مجهولة، ومتسلطة، تحاول أن تخرج كل هذه الكائنات، عن جلدها، كما أخرجتها، لسبب غير مفهوم عن ملابسها، من أجل طقس سري. لم يبدأ بعد، ولعله سيبدأ بعد قليل..

قادتني المرأة، وهي تلدني الى جرن صخري.. وحين كنت اتبعها بقدمين لزجتين، معلقاً الى جسدها من رؤوس اصابعي

كنت أمر بتلك الاشجار اللحمية، فاراها على قدر ماتسمح لي به قامتي، وفق عينين ضائعتين.. ولقد كان ذلك غريباً، وغير مصدق.. حتى لقد فكرت بالهرب مرات عديدة لولا أن الزناخة كانت تهددني بالفضائح ولولا أن الازهار التي كانت تحيط بي من كل الجهات، كانت لاتفتأ تراقبني، وتتوعدني، وتقدم لي مفاوضات من الدعابة، حتى لقد أخرجت احدى تلك الزهور لي لسانها، وقد كان ذلك أمراً شاذاً، بحيث خيل لي لوهله انني سأبكي لفرط الخوف والفكاهة... واموت..

بل لقدمتُّ، وسقطتُ على عيني، فآلمني عريي، ومن مكاني على الارض، المغطاة، بالفقاعات والبخار، رحت اتطلع، مثل حيوان قتيل، الى قدمين وطيدتين.. بيضاوين، نظيفتين، تلتصقان بالقاع معتدتين، انانيتين...

كان كعب القدم، قرب وجهي، مغسولا، وقرنفلياً، وكانت الاصابع مترفة، ومحتفظة باستقلالها.. كل اصبع له ملامحه، فهو حيوان صغير، اليف، وذوغطرسة حميمة، بحيث اشتهيت أن امسّه بسبابتي...

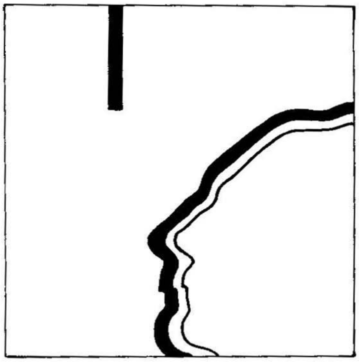
لقد اكتشفت، تلك الساعة، أنا الذي قدر لي أن أرى كثيراً، أنه ليس ثمة ماهو اكثر عرياً من قدم مغسولة.. ودافئة..

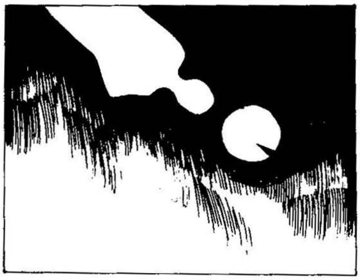
الوردة.. وكعبا القدمين.. والاصابع.. ويمكن التفكير في غطرسة حجل من ذهب، وسورته الجهنمية..

لقد أخذت حلمي بعينين مفتحتين، وحين كنت موشكاً أن افتح فمي، وأنادي على قصيدتي، ايقظتني أمي، بأن مدت يدها، وأخذتني، وراحت تغسلني. في الجرن الحجري بماء حار وصابون، وأنا أبكي، واكتم في ذاكرتي صوتاً سيظل يهمس دون جدوى:

«ياحلوة...
اني احبيتك عاريةً...
أجمل عريك في القدمين...

١٩٧١»





مرة أخرى...
ولم اكن في الحلم وحيداً... ولاخائفاً.. ولا آثماً...

كانت طفولتي، قد اجتمعت على نفسها، فانا مضجّع، كما في رحم امي: راسي على عمودها الفقري وجسدي مكوّر ومطمئن، ودافيء، ومستسلم للنوم. في حين، كانت سُرّتها، من الداخل، تمسّدني، وتناغيني..

كنت مستعداً للنوم، بسعادة جنين، وبراءته غير المقصودة، وانتظاره الحميم...

وفي الحلم، غرفة.. وهو دير أبيض.. شديد البياض.. السقف أبيض.. والجدران.. والايقونة.. والصليب، والملاءات... والوقت.. لاشتاء.. ولاصيف..

ولست اذكر، أن كنت موشكاً على النوم، آنذاك، أم على اليقظة..

ولقد كانت عيناي مغمضتين.. وستظلان كذلك، حتى النهاية.. لم يخطر لي ولو لوهلة، أن افتحهما حذر أن يطير ملاك الحلم الابيض، ويأخذ مني تلك التي انامتني الى جانبها... السقف أبيض.. وأنا أصغر من قميصي...

ومرة أخرى، صار الحلم مقدساً. فهو دير، وامرأة في

الثلاثين: سريرها واطىء.. وقميصها أبيض.. ووحامها، حبل مجدول بين السرة والجنين...

امرأة. في الثلاثين. والى جانبها طفل بقميص شحيح.. وبينهما، هذا الشذى المدهون بالبخور والصابون الرخيص، وابيضاض الشفتين، ودفء مادون العنق.. والزغب الوهمي الموزع، دون رحمة، على بطانة الرحم...

وأنا أنام واستيقظ.. وماهي يقظة ولانوم.. بل يدي، التي ابتدأت، تلك الليلة تكتشف اصابعها، فراحت تأخذني الى ذاكرة اجيال ستبْنُني، وتلقي بي، عند جدار التي خلقتني، وتغريني بأن اتحسس احشاءها، لكي يغلبني النوم..

عيناي مغمضتان. ويدي تؤلمني. ولقد كان ألماً لذيذاً. ولايشبه تلك اللذة التي اعتدتها، وأنا التصق بالتي ولدتني، متحسساً دفء الحليب الذي حرمت منه: وهو يجيش تحت اهابها، هذه المرة، كنت نائماً بين اصابعي. وكنت ادرك بطريقة غامضة، أن الزغب الوهمي، الذي يلامسني، هو غير الزغب الذي اعتدته، وأنا ابحث عن الطمأنينة، مستعيداً ذكرى الاحشاء نصف المبللة، ووشوشة الدم، في العروق الملفوفة فوق اذني..

الان.. تغيّر المرأة - امرأة الحلم نومتها، فتتغير لذلك، كبرياء يدي، وتتسلم مباشرة رشداً لاذعا، ماله من موجب.. فهي تهجس حليباً في الجسد المجاور، ينحدر من العنق، مستفيداً من ايقاع نبض سري، ثم يتجمع هناك، تحت عظم الترقوة، ويصير دعابة مكتظة باللعب. فهو يختبيء وراء النوم، متنكراً، كما لو أنه ثدي امي...

ذلك ماأخافني. فجف لعاب وهمي على اصابعي. وراح يصدر نكهة. أتعرف عليها لاول مرة. وأستروح ذاك العبير الفذ، لكل الاشياء السرية: عبير الحنطة ليلة نضجها، واللبن قبل اختماره واسرار العنب الفجة.. والخمرة، وعرق أو ل البلوغ...

خفتُ.

حتى لقد خطر لي أن اوقظ المرأة، كما اعتدت أن اوقظ امي، واخبرها أنني متعب وخائف، وأنني لفرط خوفي وتلذذي اوشك أن ابول على نفسي...

ولقد هممت بذلك. لولا أنني كنت اخاف أن افتح عيني، فتراني على حقيقتي، الجدران، والسقف الابيض، وخشب الصليب، وملوحة الماء المقدس....

ماكنت لاحتمل ذلك...

اردت من كل قلبي، أن أبقىٰ سريّاً. فلا تراني امي، ولاخالتي، ولا المرأة العجوز التي تنام عند الزاوية.. فهنَّ جميعاً، كن ينمن عن كثب، ويصدرن روائحهن، في العجين الذي كان منذ لحظات قد ابتدأ يختمر.

بدا لي أنني احلم بطريقة أبدية. وأن هذا الحلم سيستمر ملايين السنين..

ولكن.. فجأة، وحين كنت دائباً، على تغيير لون سذاجتي، من أجل أن أتعلم الاحتمال، وحين كنت اوصي افكاري الصبيانية، بأن تتجنب أي قدر من الفضيحة، وحين كنت ادجن جسمي على فكرة أن يدي، الان، هي أرشد مني، وأقوى، مدافعاً عن كبرياء احاسيس التي لاهي أنثى ولاذكر.. في تلك اللحظة الصعبة، تحركت المرأة، مثل اسطورة تتململ في نومها، وانقلبت، فسحقتني، ووجدت نفسي أموت، وينزف دم من أرنبة انفي فيوسخ المرأة النظيفة التي تنام الى جانبي...

●

من بعد هذا... بقيت افتش في نومي عن الاحلام...

مامن مرة نمت، الا وكان في ذهني أن استعيد الحلمين اللذين غادراني الى غير رجعة... ومع هذا فقد بقيت انتظر.. وسابقىٰ...

انني افتش في اليقظة والنوم.. وفي نفسي...

ابحث في يدي أحياناً... في عيني... في ملابسي.. في تلك الحاجة التي التبست عندي، واوحت لي انني سأستعيد لذة الاستسلام من جديد لان أتبول على نفسي...

والان استسلم.. أو اتمرد مجاناً...

بدون جدوى. . .

والسر الذي انطويت عليه، بدأ يتخفى في جسدي ويختلط باعضائي. . .

هذا السـر الـذي لم يغـادرني قط. . ولم يتخـل عني. . . صار يغيرني. . ويتغير. . سرّ بحجم كفي. . . فهو مثل كفي يكبر. . . ويتخذ ملامحه. . . ونظافته حتى قادتني الخادمة من يدي. . . كانت اكبر مني ببضع سنوات. . .

لعلي كنت في السادسة. . وكانت هي في الثالثة عشرة. . . ربما أكثر. كنت مُذ جاءوا بها لتعمل عندنا، قد ميزت في وجهها، شفتهـا السفلى المتـدلية بطـريقة غريبة. وخفت منها. . وبقيت اتجنبها. . وعبثاً حاولت أن تغريني باللعب. . أو الحكايات. . . كنت أخـاف شفتهـا الغـريبـة، وطـريقتهـا في النظر مابين عيني، بحيث كنت احس أنها تترك فوق أرنبة أنفي دغدغة لعينة. . .

أذكر بيتنا الخالي. . والشتاء. . . والخوف المبكر. . .

ورأيت الخادمة تقف ازائي. .

كان فستانها في ذلك البرد من «الجيت»، وكان فيه اوراد كبيرة زرقاء وحمراء. . . وكانت قدماها حافيتين في قبقابها. . وشعرها نصف مشعث. . وتلتمع عليه قطرات من المطر، علقت به وهي تعبر الفناء من المطبخ اليَّ. . .

أخذت الخادمة بيدي وقالت لي: «تعال نلعب. . .»

وحين قالت ذلك رأيت من جديد شفتها السفلى. . كانت هذه المـرة مكتنـزة. . . بل لقـد خيـل لي أنهـا متـورّمـة حتى بدا لي وجهها. بسبب ذلك، غريباً وكانني اراها للمرة الاولى. . .

ظلت يدي معلقة بيدها. . .

يدي دافئة ويدها باردة وعظمية. . . وقالت من جديد. . «تعال نلعب» وحين لم أرد عليهـا، واكتفيت بالنظـر الى ملاءة السـريـر المطرزة بورود صغيرة، اردفت «الا تريد؟»

ماأجبتهـا. وظلت معلقـة بيـدهـا. وللحظة خيل لي أنها ستتركني وكنت خائفـاً. . وفجأة. . جلست الخـادمة الى جانبي. . وقالت شيئاً لم أفهمه. . .

كان صوتهـا غريبـا، لم اعـرف مثله من قبـل. . أنـاني. . ومتلذذ. . وحقـود. . . بل كان له رائحـة. . حتى لقـد حاولت أن اسحب يدي. . ولكنني في اللحظة التي أردت بها أن أفعل ذلك، تحسست، ربمـا لأول مرة في حيـاتي، لذة استسـلام غريب، يملك شحـوبـه، وطغيـانـه، . . . وبـدا لي أن استسلامي العجيب هذا، كفيل بأن ينوّمني. . وكنت احس توقاً عجيباً الى ذلك النوم، باهدابه المرتعشة.

بقينا للحظات ساكنين. . لم يكن في ذهني غير، أوراد فستانها «الـجيت». . وملمس عضـدهـا قرب خاصـرتي. . ورائحـة شعرها. . وشفتها السفلى. . .

كنت واثقـاً أنهـا ادركت خوفي. . . وأصبحت متيقنـة من أنني اتلذذ به، واستسلم لحلمي الذي كان ينبض تحت تأثير سورتها. .

وسألـتني سؤالاً لم أفهمـه. . ولقـد أردت وأن أقـول «نعم» فافـزعني أنني لا أستطيـع أن اتكلم. . ولهـذا اتخـذت قرارَي الصغير مجدداً، أن استسلم. بل لقد كانت حاجتي للاستسلام ازاء هذا الخوف الغض، تجعلني مستعداً للمـوت. . . وماكنت اعرف معناه. . . عند ذاك. . سمعتها تقول لي:

ـ هيا. . . دعنا ننام. . .

وبـدون أي انتظـار. . وبسطـوة كاملة أضجعتني ونـامت الى جانـبي. واذ كنت قد وطنت نفسي على قبـول المـوت، فقـد اغمضت عيني. وتركت للخادمة ان تنوّمني كما تريد. . .

كنت تحت اللحـاف الـذي غطـاني حتى انفي، أشعـربطغيـان وجودها الى جانبي. . .

وكان توقعي مؤلماً. . . يتناغم مع صوت تنفسها، الذي غدا يزداد شراسة وافتضاضاً. . .

وسألتني:

ـ احكي لك حكاية؟

وحين لم تسمع مني أي جواب. . . قالت وكأنها تخاطب نفسها:

ـ أجل ساحكي حكاية. . .

واقتربت مني. . . ثم ابتدأت تحكي. . .

كان صوتها يمسني مثل خيوط حرير مبللة، ماتلبث أن تجف بعد لحظات، وتنسحب، وتترك مكانها، لخيوط جديدة. ومع صوتها كنت احس أنها تنوي أن تصل الي، فتحتال لذلك، بحذر، لاموجب له، لولا أنها - وهذا ما أدركته بعدئذ - كانت تستروحه، لانها كانت مرتابة مثلي..

وانتبهت، الى أنها كفت عن أن تحكي.. وبقيت انتظر.. خائفاً من احتمال أن تكون قد نامت، وتركتني:

«....

أناها هنا

وهي نائمة عن يميني..

يفوح شذى حلمةٍ،

ماتزال مبللة بالحليب

ويأتي الينا،

من النافذة

نعاسٌ عجيب..

٥ آيار ١٩٧٦»

●

لم يكن الذي جرى حلماً...

لقد تيقنت من ذلك، صباح اليوم التالي، وتيقنت منه، فجر كل الايام التي مرت من عمري... وعرفت، بقلق، أن ثمة باباً، انفتح دوني، ووضعني أمام عالم حاشد بالالم واللذة.. بالحقيقية والخرافة.. باليأس والأمل... ولارحمة بعد اليوم!.

فالباب الذي فتحته الخادمة، لن ينغلق..

والذاكرة التي اعطتنيها.. لايمكن التنازل عنها....

آه لتلك الخادمة...

لاسمها الذي أريد أن اتلفظ به... لشفتها السفلى المكتنزة... لبساطتها وجرأتها، وسعة خيالها، ورغبتها الحارة، في الاكتشاف، والمشاركة...

آه لها...

فقد علمتني مبكراً. أن اسعى لاكتشافها، مؤمناً بعبث مسعاي، لأنها - كما في كل مرة ستأتي صدفة، علمتني أن أخاف عليها، مكتفياً بمجرد خوفي لانها - كما في كل مرة - ستختفي فجأة، وتترك لي عذاب انتظارها، والبحث عنها من جديد...

فمنذ اللحظة التي أخذتني بها الحبيبة الى اللعب، وفي غمرة من فرحي، خفت أن افقدها.. وظل هذا الخوف المكتوم يكتمل، خلال بضعة شهور... حتى استيقظت ذات صباح فاذا هي غائبة غيبة كاملة...

ولقد كان عبثاً أن اسأل عنها

ولقد كان عبثاً أن ابحث عنها...

فكل اللواتي احببتهن، وساحبهن، سيختفين ذات يوم، محكومات بشروط لعب سريّة، وغير مفهومة، ويتركن لي، هذا الانتظار المرائي، الذي يفسد قصائدي:

«لم تجيْء..

ليكنْ...

فالحبيبة تعرف اسبابها...

ربما عوّقتها الشوراع،

أواخطأت موعد الباص

ان الحبيبة، تعرف اسبابها:

قد تكون المشاغلُ

أوقد تكون المسائل

أو..

ربما تعقبها أحدٌ..

فاختفتْ في الزحام..

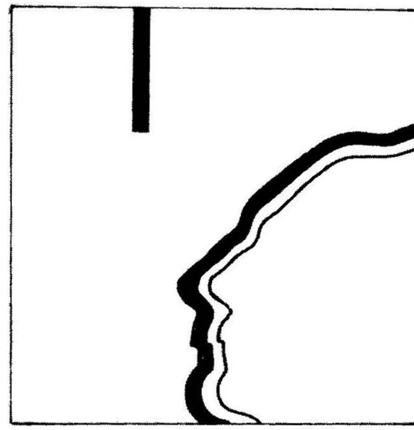
تموز ١٩٧٨»

●

والان سأحلم من جديد...

هل كانت علامة ذاك، شفة الخادمة السفلىٰ. وقد تدلت بشذوذها الوسيم؟

كان قد مضى على غيابها، يومذاك، خمس سنوات..



واكثر.. لولا أن الشفة السفلى نفسها.. كانت تخرج من ذاكرتي، وتستقل استقلال زهرة.. فاراها، واعرفها.. وارتبك.. حتى خيل لي أنني موشك على أن اغيب عن وعي...

وحين مشيتُ خطوتين، وقبل أن اجتاز نفسي. اكتشفت انني سعيد... سعيد، كما لم أكن سعيداً، في ماضىً من عمري... ولكن ذلك لم يدم سوى بضع ثوان، واذا بي من جديد، وحيد في حلم خاو، علي أن ابحث فيه عن سعادتي...

في اليوم التالي، أخذت ذكرى تلك السعادة معي، الى المكان نفسه. ووقفت انتظر... وفي اليوم الثالث.. والعاشر... والعشرين...

ولم يكن انتظاري يؤلمني.. بل كان يهبني احساساً مبكراً بقدرتي...

حتى كان صباح عيد القيامة...

كنت قد نسيت منذ استيقظت مبكراً، أن ابحث عن سعادتي. واكتفيت بأن اعطي أفراحي لطقوس العيد، وملابسي الجديدة، ولخفة روحي في تلك الساعة التي تسبق الفجر، من ايام نيسان الجميلة...

أبي يسبقني، وأنا اتلكأ خلفه، متأنياً، لدى الابواب، حيث ارتب ذاكرتي، باحتمالات حميمة، يختلط فيها شذى زهور البيوت الربيعية، ونكهة اللبن، والطعام، والحلوى، والقطط الاليفة...

ثم استقبلني في الكنيسة البخور.. ورائحة العشب فوق القبور الجديدة، وعبير النساء العوانس، وهن يصلين بلجاجة فجر عيد القيامة..

ولقد صليت باهمال.. وبحثت عن اصدقائي، واقاربي، بمصباح بارد ترك يضيء حتى بعد انتشار الضوء الاول لعيد القيامة.. وغادرت صحن الكنيسة، حين كان الشمامسة ينشدون النشيد الاخير والناقوسان يقرعان بجلجلة مهيبة، ماكانت لتبدو بهذه المهابة، لو قدر لأحد أن يرى، أية حركات، كان ينبغي على الساعور أن يؤديها، وهو معلق بحبلي الناقوسين، يقرعهما بمثابرة استمدها من طول معرفته بمهنته...

وقفت في فناء الكنيسة، كأنني انتظر أحداً. ولأمر، لم اتبينه، عدت الى باب الكهنة، وتأملت بذهول، ذلك الكاهن الشاب، وهو يرتدي حلته الكهنوتية، ثم دلفت الى الجناح الايسر من الهيكل، ومن وراء الستارة المسدلة رحت اتطلع بدون فضول الى قسم النساء، حيث كانت ترتفع تنهدات الارامل، والعرائس الخائبات... واذ خيل لي أن أبي الجالس في مكانه المعهود، يوميء لي، فقد تجاهلت ايماءته، وهربت من جديد، الى الفناء، حيث رأيت شماساً مسناً يسعل سعالاً مؤلماً، فتجاوزته، وقد قرّ في ذهني أن اغادر الكنيسة مباشرة وأذهب الى البيت، لا ذوق الطعام الذي كانت قد اعدته أمي منذ المساء... طعام القيامة، بعد صوم خمسين يوماً عن تناول اللحم...

وهكذا انحدرت من غرفة الكهنة.. وسرت بمحاذاة قسم الرجال، ثم عبرت فجاورت قسم النساء، وارتقيت السلم العريض، الى المدخل. وقبل أن أخطو خطوتي... وعلى غير توقع، وكما في كل مرة، رأيتها في ظل ذاك الممر، وحيدة، وقد تدلت شفتها، التي لا يعرفها سواي، ..

لماذا يلذ لي دائماً استعيد التفاصيل الصغيرة التي سبقت هذا اللقاء؟ لماذا استعيدها دائماً بوله وعرفان؟ اليس ذلك، اقراراً مني، بأنني مدين لها قطعة قطعة، كما يدين المعنىٰ الاخير لقصيدة ناضجة، لكل ماسبقه... والا، فكيف يمكن أن تصير

الصدفة صدفة . . . والقصيدة قصيدة؟

قادتني شفتها تلك، على عجل الى عينيها . . . كانما لتقول لي: انظر ايها الولد . . انها ليست الخادمة . . . .

واذ رأيت عينيها لم أستطع أن اتوازن: فقد كان في العينين، سعة ووقار وعمق وثقة، واحتشام . . . كان فيهما، ضرب من القداسة، فهما اقرب الى عيون الايقونات . . مكتفيات بكحلهن الخاص، ويقظتهن الفريدة . . .

وعلى غير وعي مني، وضع خيالي تاجاً من ذهب على جبين الحبيبة . .

وحين استوى التاج في مكانه، وانسدل من دونه شعرها المفروق من الوسط، تنهدتُ . . وسمحت لها أن تمر، وفي اعماقي، يحسب قلبي بنبضاته، عمر سعادتي . . .

جاورتني الحبيبة، وعبرت . .

كنت مؤقناً أنها مارأتني، ولا أحست بوجودي . . . فلأمرما، بدا لي أنها ابتدأت صلاة عيد القيامة، قبل أن تصل الكنيسة . . فهي مستغرقة في ورعها الانثوي، ومشغولة بادعيتها عني . . .

ولهذا لم التفت ورحت اجتاز المدخل، ملقياً بنفسي الى ذاك الصباح الربيعي المفعم باريج الزهور المنزلية، والنظافة وبهجة العيد . . .

لدى الباب استقبلتني راهبتان، لم استطع تفاديهما، فقبلت يديهما، وهربت . . . وعند الساحة المحيطة بالكنيسة، استوقفني اصدقائي، بملابسهمالجديدة وعوّقوني عن حاجتي الى وحدتي . . .

ولكني لم البث أن وجدت فرصتي الى الهرب . . .

كنت اسلك الطريق الى البيت، وذهني، يوبخني على هربي، ويزين لي أن أعود، اذ كيف يمكن أن اكون بليداً الى هذا الحد، بحيث اترك الحبيبة، تصلي في الكنيسة، وحدها، بعد أن أعطى لي الزمن، قدرة العثور عليها، وفرصة اللقاء بها؟

كنت اقطع الطريق الى البيت، وخيالي يلحّ علي، ويزين لي أن اعود الى الكنيسة من جديد وابحث عنها . . . هكذا:

ادخل من باب النساء، وتطوف عيناي في صفوف المصليات، ثم اعبر من الوسط، واواجه «القربان» فاسجد، وارسم علامة الصليب، وأقوم، وعند ذاك ستكون على يميني، قرب مذبح «القلب الاقدس»، راكعة، وفي يدها كتاب الصلوات الصغير، تقرأ فيها، افعال «الايمان والرجاء والمحبة»، فادرك أنها تستعد لتناول القربان . . . فمنذ أربعة أيام اعترفت بخطاياها بمناسبة عيد الفصح، واعادت اعترافها أمس، وبعد قليل سيقرع الجرس الصغير، فيخف الناس، صفوفاً، الى المذبح، ويركعون بخشوع على العتبة المرمرية . . ويأتي ولد في يده شمعة موقدة يتقدم الكاهن الذي ينحدر من المذبح حاملاً الكأس الذهبية . . .

. . . الله لك، ، . ستقترب أنت بالشمعة الموقدة والصينية الفضية . . تقترب من الحبيبة الراكعة مثل ضحية مستعدة للموت والمحبة ، سترى وجهها وتسمع صوت تنفسها، وتتملى ارتعاش جفنيها المغمضين، وهي تستقبل القربان بين شفتيها . . .

كان الاغراء شديداً ملحاً . . ولو لم يكن كذلك، لاستجبت له . . وافسدت رصانتي . . . وهكذا دخلت البيت والقيت بنفسي بين احضان ذاك الخواء والصمت المبكرين، بسبب غياب الجميع في الكنيسة . . .

ولقد تفحّصتني عمتي الحولاء . . مدركة أنني مريب، وعبثاً حاولت أن تخضعني لاستنطاقها القديم. فقد كنت مشغولاً عنها، وعن العيد بسعادتي، مدركاً، أنها أوسواها، لايستطيعون أن يقدموا لي أي خدمة وأنا منجذب الى حيرتي الجميلة . . وسري الحيميم الذي ابتدأ يتنفس . .

لم ألبث أن انتبهت الى ذهولي، فجهدت من أجل أن غادره، وأستعد مع الآخرين في باحة العيد. ولكن ذلك كان صعباً، بسبب اسئلة عديدة، كانت لاتفتأ تتملقني . . . وحينذاك انتبهت، أن حبيبتي، اكبر مني. فزدت سعادة . . .

بعد أيام، عرفت اسمها . . .

حدث ذلك صدفة أيضاً . . . ورغم اسمها لم يكن غريباً ولامتميزاً . . بل ولاحتى جميلاً، فقد بدالي وكأنني اسمعه للمرة

الاولى ورويداً رويداً، راح يؤكد سحره ويغيّر في روحي من وقعه، حتى صار اشبه بصلاة فأنا اردده، كأنما أخاف أن انساه، ثم لم ألبث أن زدت به تشبثاً، فرحت انقش الحرف الاول منه على دفاتري، واحفره على الحيطان، بطريقة مبهمة، بحيث لايستطيع سواي قراءته . . . فيكتشفني، اذ يكتشفه . . .

لشد ما كنت ضنيناً بحالتي . . ماكنت اريد لاحد أن يعرفها، أو يحدسها، كأنما، كان ذلك كفيلاً بأن يفسد سحراً، قوته، في خفائه وخصوصيته . وهكذا، لم يخطر لي . ولا للحظة ، أن احدث أحداً بذاك الحب، حتى هذه الساعة . لقد ظلت مشاعري تلك مكتومة، وظلت الحبيبة سريّة ، فلم أشر اليها قط، كما اشرت بعدئذ الى كل الحبيبات التي قدر لي أن اعرفهن، ولاتحدثت عنها، كما تحدثت عنهن . حتى لكأني نسيتها . . ولم أنسها . .

فها هي، بعد أربعين عاماً أو أكثر ، حاضرة، بكل ذاك البهاء، وانني لاستعيد اللحظة، بحنان، لقاء عينيها في مدخل الكنيسة، صباح عيد القيامة، واستذكر الوقع الاول لاسمها الصغير . . ثم بعد ذاك اسم ابيها وامها . . واسم اخوتها . . واسم ذاك الولد، اخيها الأصغر، الذي كان، تلك السنة، في الصف الثالث الابتدائي . . .

كنت اتطلع اليه في المدرسة، واحسده من كل قلبي، لانه أخوها ولأنه يراها كل يوم ويسمع صوتها، وهي تناديه، أو تداعبه أو تدلله . . .

ـ سمير . . .

ويتطلع الي الولد، مستغرباً اهتمامي به . . ثم لايلبث أن يضيق بهذا الاهتمام ، فيهرب مني، وأكاد أتوسل به :

ـ تعال ياسمير . . تعال ياعزيزي

ويسألني، وهو يزوي مابين حاجبيه وعيناه تلتمعان، فتكاد ان تشبهان عينيها:

ـ ماذا تريد؟

ـ اسمع ياسمير . . كيف أنت في الدروس؟

ويضيف الولد ثانية . ويتعب من لجاجتي، غير المفهومة . . .



فيهرب . . .

ثم كان يوم، سمعتهم يتحدثون عن ابيها، كانت عمتي تتحدث عن فقر ابيها، وعن زوجته الطيبة التي تتدبر بحكمة تصريف شؤون عائلة كبيرة . .

لكم رقص قلبي طرباً، حينذاك . . وتمنيت لو أنهم ظلوا يتحدثون . بل لقد تمنيت من كل قلبي لو كنت فرداً من هذه العائلة الفقيرة . وأن يكون أبي أباها، أو أن يكون أبوها أبي، فانا لست اكثر من اخ صغير، أكون قريباً منها، وحبيباً على غفلة من الجميع ، مكتفياً بأن اراها يومياً، وأسعد بأن أحضر جوار حياتها ، حيث تأكل وتستحم وتمشط شعرها وتفرقه من الوسط . . .

واكتشف ذات يوم بيت الحبيبة . .

لابد أن وجهي احمرّ وأنا اعبر ذاك الباب لاول مرة . . . لأنني وأنا أجبر نفسي على أن لا التفت فاتطلع اليه، كنت اسمع صوت قلبي، ولغة اضطرابه العذبة . . .

ولم يلبث المرور ببيت الحبيبة أن صار لجاجة أيامي . . .

كنت اقاوم رغبتي، خجلاً، وخوفاً . فقد يعذبني، احساسي، بأنّ هذه اللجاجة لابد أن تكشف سري ذات يوم . . أو أن تجعل الحبيبة تكتشف حبي . وماكنت أريد ذلك، حتى لو دفعت دونه

حياتي . . .
ولكن نزوعي كان اكبر مني . . .
ففي كل يوم، كنت آخذ معي قلقي، واغادر بيتنا، وأسلك الطريق الـذي اعـرفـه جيـداً، وليس في نيتي، سوى أن أمر بذاك الباب، مجرد مرور، وفي اعماقي، احتمال، أن أراها ذات يوم صدفة . . وللمحة خاطفة . . .

ومـا من مرة حالفني الحـظ . ومـا كان ذلك ليؤثر في لجاجتي. ولايملك أن يتـرل في روحي، أي قدر من خيبـة الأمـل . بل على العكس، كان ذاك، يزيـد من ولعي، فمـا أكـاد اعود الى البيت، واستقر لحظة، حتى تروح خواطري، تحرضني على أن اعود من جديد . . فاعود . . .
وانقضت سنتان . . .
سنتـان . لم التق خلالهما الحبيبة، سوى مرات قليلة، وفي المرة الأخيرة رأيتها وهي تدخل باب بيتهم، مولية لي ظهرها، وتختفي . . .

سنتـان مرتـا . . . لم تلتفت لي الحبيبـة مرة، ولم نتبـادل كلمة أوتحية، . . . فهي طوال ذاك الزمن ، لم ترني قط، وما عرفتني . . .

وفي ظهيرة يوم ممطر . . . لشد ماأكره حتى اليوم المطر في الظهيرة . . .
كنـا قد انتهينـا من تناول الغداء، وسمعت اختي تتحدث الى امي في المطبـخ وتقـول لهـا أن بنت عبـد الله النجـار قد خطبت . . .
وسألتها امي :
ـ أيهن؟
وكما في حلم، سمعت اختي تلفظ اسم الحبيبة؟
الله . .

يالأول احساسي، الظالم، بالغيرة . . احساس مفاجيء وفاجع ومرير . . .
لم اكن أفهم آنـذاك جيـداً، معنىٰ أن تخطب فتـاة، أوان تتـزوج . . . ولكنني بفضل مرارتي حدست نوعاً من الخيانة والعار . . .
ضاق بي البيت . . فخرجت . . .

وتحت مطر ذاك الشتاء غير الرحيم، وجدتني اسلك الطريق، تدفعني امامها، حاجة لم اكن افهمها، ولكنني لم استطع الهرب منها، كنت اركض في المطر، وهي تلحق بي ، لاهثة، مفجوعة، واسمـع صوت عذابهـا، في خطـواتي الـوحيـدة، وهي تضيع في الازقة . . . حتى توقفت عند ذاك الباب الذي اعرفه جيداً .

كان البـاب مغلقـاً كعادته يلتمع تحت المطر ولم أر ثمة مايدل على كارثتي . . . .
مالذي كنت أتوقع ان أراه؟
باب البيت مايـزال في مكـانـه . . لاهـو تبـدل . . ولاتغيـرت الوانه . . لارأيت قربه أحداً، وتناهىٰ لي من خلفه أيما صوت . . .

بقيت واقفـاً، التقـط أنفـاسي . . . كنت مبللاً تمـامـاً . وكانت الظهيرة ثقيلة، ومرّ رجل يحمل مظلة . . ومرّ كلب . . واختفيا في المنعطف . أما أنا فاستدرت عائداً ملوثاً بأول غيرتي . . .

في تلك الليلة . من أجل أن يأخذني النوم، رحت اكذب على نفسي . . .
وفي الليـالي التي تلتهـا، جربت النسيـان ، بعـد أن مسحت كلَّ الحروف التي كنت قد كتبتها على دفاتري . . .

ولاسبـوع كامـل، استطعت أن اقـاوم رغبتي في أن امـر بذاك الباب الخشبي المصبوغ باللون الازرق . . ثم حين كنت خارجاً من المدرسة عصر يوم السبت بعد انتهاء درس الرياضة، وجدتني أمام الحبيبة وجهاً لوجه . . .

في تلك المرة رأتني حقاً . . رأتني، وبدالي أنها ابتسمت لي . وربمـا لانني حدقت بهـا، متطلعـاً بكـل قواي في عينيهـا اللتين استعبـدتـاني . ثم في وجههـا الـذي علته المسـاحيق . . وشفتها

السفلى المصبوغة بالاحمر. . .

بدالي أن حبيبتي قد كبرت بضع سنوات. حتى خيل لي لوهلة أنها اختها الاكبر منها. . وقد أراحني ذلك. .
ثم مرت شهور. . .

وفي امسية صيف رأيت بعينيّ هاتين حبيبتي بثياب العرس، والى جانبها يقف رجل ذو شاربين كثيفين، قوي وجبار، بحيث احسست عميقاً بالصغار، وقدمت استقالتي من حبي، غير آبه بالذلة التي كانت تسكنني. . .
وخلال أشهر، كان علي أن أواجه أياماً صعبة من الخواء:

فقد الزمن معناه. وحين كانت تضيق نفسي، كنت أتسلى، بأن اسلك الطريق نفسه، بقدمين لامباليتين. كنت اسير، معرضاً نفسي للأزقة، حتى يراني باب الحبيبة من بعيد، فاحس للطريقة التي يتطلع بها اليّ، أنه يعرفني ويفهمني، كما صار يفهم نفسه، فهو الان ليس اكثر من باب خشبي، لايكتم خلفه سراً، ولا يعد بحلم. فلقد هجرته الحبيبة، كما هاجرت من حياتي. ومنذ ذاك الحين، صرت التقيه مفتوحاً، مثل فم دون اسنان.

وتخثر حبي في روحي. .

وبدآ المكان الذي كنت احب منه يؤلمني مثل جرح. . . بدأت عيناي تعاتبانني. . عيناي وقدماي. . وكراريسي والحروف المبهمة التي غادرها الحرف الاول من اسم من احببت. . .

ولم يتبق مع الايام، سوى عينين قديستين. واثقتين، سوداوين ولامباليتين. . . وشفة سفلى متدلية. . وداعرة. . شفة خادمة. . .

والساعة اعترف: وسيثقل اعترافي على نفسي، كما سيثقل على كل اللواتي اعطينني الحب من بعد. . .

الساعة اعترف، انني من بعد عيني قديستي. . جربت الحب ولكنني لم اجربه كما جربته سحابة سنتين وأنا في ظل حلمها الفذ. . .
ماعاد الحب عندي نقياً. . . ولامنزهاً. . . لم يعد عبادة. . بل التبس من جديد والغيرة والحذر والمكابرة والكبرياء والتعب، وهوان اللذائذ المحرقه. . .

اعتذار

في قصيدة الاستاذ الشاعر يوسف الصائغ «على ايّما موعد نلتقي» المنشورة في العدد الماضي وقعت بعض الاخطاء المطبعية وتداخل في بعض مقاطعها، والمجلة اذ تبدي اسفها الشديد لذلك تعتذر للشاعر وقصيدته وقرائه.

الاقلام

فينوس خوري

من يتكلم باسم الياسمين ؟

ترجمة - خليل الخوري

«التكثيف في هذه القصائد يلغي دور الكثير من عكاكيز اللغة، يلغي وسائل الربط والحروف غير الضرورية التي تستعمل عادة للعطف. يلغي اللغو. ويرد القصيدة إلى صورتها المتوحّشة البدائية حيث يكون الايماء أهم من الكلام والرمز أهم من دلالته، لأنهما عملياً يغدوان اللغة النوعية.

وعلى هذا فإن المسافة التي تفصل بين القارىء والقصيدة لاتعود مسافة بصرية بل ذهنية. وعلى هذا ايضا لايكون بالمستطاع القبض على أسرار القصائد هذه بالتلاوة والقراءة بل بالتأمل والتصوّر.

إن الرحلة مع هذه القصائد المكثفة هي رحلة استبطان وتبصّر، لأن مايبدو مردوداً فيها إلى بساطة العفوية، وإلى مايشبه السذاجة، هو عملياً نتاج تأمل عميق، وخيال قوي مدفوع إلى أقصى حدود احتماله، يرافقهما وعي عميق باللغة التي انتزعت عنها قشرتها القاسية فلم يتبق منها غير لحمها الطري الطازج، وطعم البكورة والبكارة.

سوريالية، واقعية، رومانسية، الخ.. عبارات لطول ماتحداها الابداع الادبي نفسه الذي يأبى أن يحصر نفسه في تأطيراتها، وفي حدود تفكير منظريها أو مصنفيها، ولطول ماتمّرد على محاولتها قولبته، لاتعني عملياً، في عالم تتداخل فيه الفنون بعضها بالبعض الآخر غير معالم، ليس لها عظمة التعريفات الكلية، ولا شمولية الكليات الجامعة المانعة. إنها هواجس معلمين يتيهون في هذا البحر المزبد المتلاطم المتفجر بما يعجز الارادات والعقول مجتمعة عن التحديد والقولبة والتأطير.

ولادليل على العقم، وعلى العجز، مثل هذا الاختلاف الذي يشهد على أصحابه باستحالة قدرتهم، مهما كانوا قادرين، على حصر الأوقيانوس في دورق.

«خليل»

مساحةُ خريفٍ ما
تتناسبُ عكسياً
مع مستوى كآبتهِ.
حين سُئلَ العصفورُ
ضربَ الريحانَ الخُلنجِ
دونَ صعوبة.
رَدِّدْ بعدي:
المسافةُ التي تفصل بين غيثين
تقاسُ بغداديَن من الصمت.
كرِّرْ ورائي:
إن محيطَ فصلٍ ما
يقبلُ القسمةَ على أشعتِهِ
وكذلك هو الأمر بالنسبة لقمر.

.. لم يتبقَّ من الرجل الدافئِ اللحاء
غير بضعة أسمال من الأوراق
وحفنةٍ من الصيحات كانت تبرعم
مع اقترابِ الربيع قبل أن تصير عساليج
وسماع أصابعة تفرقع
ليالي بأكملها في صمت مداخننا.

أعلنت نهاية البيتِ عن نفسها

من خلال انحسار الحجارة الكثيف
صفقت الجنوب وراء ظهرها
سحبت رتاج الخريف
ومضتْ
ودعامة تحت كل ذراع
لاقبلَ أن تقول كلمتين
للباب المتهالكِ على عتبته
لاقبلَ أن تجأر بحقائقها
الأربع للمدخنة
المكسوة بأسراب دخانها .

مبصراً درباً آتيا من بعيد
وقفَ البيت على رأس عتبته
أومأ بالمصاريع ، غمز برورزنته
عندما انفجر زجاجه بالتنهيدات
بين ذراعي اول منعطف .

وُلد من ملامسةِ قلمٍ وصفحة
كان يقفز على حبل الجمل
يلعب «ذبحنا العنز» مع نقاط
التعجب
ينزلق على مقعد صلات الوصل المتحرك
يتنفّض تحت مطر المزدوجات
لقد سمّوه فاصلة

لأنه كان يفضل السير تحت السطر
كان يعيش بين قوسين
أية نقطة انتهاء ستجيء لتحررّه؟



رفع سعر الكلمات بسحبها من السوقِ،
تسبّب في شحّةِ الفواصل بتخزينها
في شونته، وخفض قيمة المزدوجات
بتحويلها إلى مطر يصاقب هطوله في
كانون الأول.

الرجل الماهر

كان يتدلى على ثابت حركاته
يستند علىٰ كثافة صوته
ثم يتأرجح في داخله
لينام

كان يتمدد حتى تخوم جلده
كان يحيا وأجفانه مغطاة بحروف ابتداء
كان مينا عينيه يدور مسرعاً
ليضلّل الزمن
غيوم متسكعة كانت تقرع به
وعند مرورها كانت اشجاره تصهل.

كانت أنامله
رهائن يديه
تفاوض على تحرير ظلالها
حين قوّضت كلماته المسلحة بمعاول
لسانه
هذا الحاجز الذي يفرّق بينها.

كان يعرف جسد امرأته في أدقّ طواياه
يتجوّل فيه ليلاً دون أن يضيء عينيه
ودون أن تعلق اصابعه بين الأضلاع
أو يضيع في منحنى الركبتين، هناك حيث
لاوجود لأية لافتةٍ تشير إلى الاتجاهات.

الرجل الحزين

وذاك أنه بسبب قمرٍ بلا سقف
ماكانت تمطر تحت جلده
كان يخرج من عينيه ليباشر الكلام
ثم يعود اليهما بعد آخر كلمة.

لم يكن يحب تشابك اطرافه
الطويلة جدا
والتي كانت تكنس التربة في ظهره
كان يحدث له أن يسرق دموعه
وأن يحدث سوء تفاهم بين عينيه .

جرت له مرة مناقشه ع دمه
وكان يتهمه بأنه ينظم جريانه على كيفه
وحدثت له حتى مشاحنة مع ظله
وكان يتهمه بالتجسس عليه .
حشره عند حائط
وضغط عليه بين بلاطتين
وهدّده بالانسحاب إلى الظل
حتى يمحوه من حياته .

وكمّيتٍ كان في غاية الكمال، تصرّف
بكرامة طيلة جنازته، ذاهباً حدّ مساعدة
حفاري القبور على حمل نعشه، وحدّ تقبلّ
التعازي إلى جانب أفراد عائلته .
لكنّ الليل تركه حائراً . فقد كان يتساءل
عما اذا كان لم ينسَ، في غمرةِ سرعته
أن يطلب إجازة موتٍ من ربّ عمله .

إنه من الأناقة لدرجة انه

يوصي على عواصفه في ايسلنده
على شموسه في اسبانيا
على أن تكون خيطت يدوياً من قبل فنان أرمني.

أما جزره
فإنها تسلّم إليه في منزله
مغلفة بورق ياباني.

حسّاد!
اولئك الذين يزعمون أن قبّعاته
تموء من الجوع.
وشاة!
اولئك الذي يقولون إنه يدفع نظراته
بالتقسيط.
وجُمَلَه عدّاً ونقداً
حين تكون مطبوخة
على البخار

إبهاماه يتنازعان قدميه
انهما يعرفان بالشم
كل غيمة غريبة
وينبحان عند مرورها.
بخيطان ذراعيه
يقيسُ قامة الميموزا

ويجعلها تدوّم
حتى ينقطع نفس أوراقها
إنه يرتدي اسلاكاً شائكة
ويستخدم عينيه المزولتين
حتى يسلق
بيضته برشت.

كان من نفاذ البصيرة حدّ أنه أوصى
في حياته بعينيه لصبيةِ الحي، مسألةَ
تكثير نصيبهم من الكرات. أما أنفه فتركه
للكاهن الذي كان يعاني في قطف رؤوس
شموعه. قلبه الذي اعتنى به دبّاغ ماهر
غدا علبة أقراص منع حمل لخادمته.
وظلت رجلاه اللتان ماكان أحد يرغب
فيهما، فرغم انفصالهما عن بقية اعضائه، استمرتا
على الذهاب إلى مكتبه كل صباح.

كَساجسده اليومي
سنّ لسانه على لحاء صنوبرة
وأعلن عن نفسه بظلّه
كان يزعم معرفة إطالة القمح
جعل غابة سنديان تنتفض مذعورة
وانعال اقدام التفاحات الملتوية.
كان يجمع شظايا الأقمار
حتى لاتجرحَ أرجل النائمين.

من عناقهما النباتي انبجس الماء
من نظراتهما المشتركة المركز ولد الشكير
ونسغ قبلاتهما الذي طبع
عصافير حمراء على مفاصل الأغصان
واحياناً، محمولينِ على أصلابِ
الريح ، (ولد) غزلهما الذي كان
يستقر على شكل أوراق .

من يوم ابتلع صنوبرة
غدا فمه الذي لايحوي غير سنّينِ
مركز تلاقٍ
للعصافيرِ المعاقةِ
محترفات الغزل
اللواتي يتصيّدْنَ على السطوح
اللواتي يثبتن حضورهن في القسم
اعتبرن أنفسهن محرومات .



المزقزقون المحترفون
حين لم يوظفوا
شكوا أمرهم إلى مدير الأوبرا .

أما الجوارح التي تجيد الخطابة
فبعد أن تركت ريشها
في الانتخابات الأخيرة
فإنها أصبحت من المعارضة .

ليس في قدرته اسكات المطر
ليست امرأته غير مرآة معقرة
أبناؤه ليسوا سوى أسلٍ في خدمةِ الساقية
وتهذي مداخنه اثناء الريح العاصفة .
عليه أن يعتمد على العنصرة
التي تجمّع الغيوم
وتنفضها مثل سجاد الشرق
ثم تلفّها
في انتظار الفصل القادم .

بما أن أصابعه حمّالة مفاتيح
فإن السلالم تواكبه
يحيي الأبواب بانحناء شديد
يشم المفاصل بقبلة

ويلزم الصمت دقيقة واحدة
عند موت كل ساعة .

يرى نذيراً
في المرايا التي تنفجر من الضحك
وفي المقاعد التي تتلو الأبجدية
لا لأنه متطيّر
بل لأنه يعتبر الثقافة
يجب أن تقتصر على الناس الألفيين .

رجلاه مكويتان ومرتبتان في الخزانة
أما وأن لسانه جفّ على حبل غسيله
فهو يعتبر أنه انهى تدبير المنزل
ويرافق مكنسته إلى الحلّاق .
امرأته
ياماكنسها
حدّ أنه لم يبق منها سوى لُحمةِ الهيكل
وذلك هو شأن جيرانه
الذين يطويهم تحت ابطه
ويعلّقهم على مشاجبه .
إنه يرتّب العالم بفوضى
ذلك كل مافي الأمر .
تجادل ليلة كاملة مع الليل
وعظ جماعة من الأقمار

وأنشأ نقابة للأشعة المأجورة.
تقاعده
سيناله في مابعد
في فانوس
حتى يكتب أطروحة
عن مساوىء زواج القربى
بين الحباحب

كان يقول عن نفسه إنه حصاد
غراميات غير مشروعة
بين مظلة وعنكبوت
في زواجه الثاني اقترن بحباحب بكر
واستقر
بعد أن كان تردد طويلا
على آبا جورات سيئة السمعة.

علق إصبعه بين نهارين
علقت قدمه في أشعّة قمر
وأطلق غير متعمّد
جرس بركان
آن آوان عودته الى جسده
فخذه الأيسر يتصرف بمعزل عن الأيمن
وحين يستعدّ للقفز
تنعقد قدماه في حذائه.

المأساة نفسها حين يُسأل
ماان يفتح فمه ليتكلم
حتى تقذف شفتاه حصى

ليس ذنبه اذا كان أخرق
كانت امه تغني له ترانيم بالمقلوب
وتنسج حيطانها بشكل صحيح .

إحدى كتفيه أوطأ من الآخرى، إنه يمثل
خطراً علىٰ توازن الكرة الأرضية .
يكفي أن يحدّق الى عينيّ الضياء
حتى يقلب مركز ثقله . وكذلك بالنسبة
للأنهار التي تستدير وتعود إلى ينبوعها
بمجرد أن يؤشر وجوده على قارة ما .
آه خطوط الاستواء هذه التي
تأخذ في العرج بمجرد أن يضع رجله
خارج منزله .

يطلق على الليل
ليوقظ نجمة
يضرب في صميم التماثيل
يجادل البرد
يبحث عن ظله
الذي تركه عالقاً
بين جدارين من أنامله

محمد ابراهيم ابوسنه

عن النقد وتيارات القصيدة العربية الحديثة



الشاعر محمد ابراهيم أبو سنه أحد الأصوات المتميزة في الموجة الثانية من حركة الشعر العربي الحديث التي تلت جيل الرواد. أثرى المكتبة الشعرية والأدبية بالعديد من المجموعات الشعرية والدراسات الأدبية: هي:

1 ـ قلبي وغازلة الثوب الأزرق	(مجموعة شعرية)	1965
2 ـ حديقة الشتاء	(مجموعة شعرية)	1969
3 ـ الصراخ في الآبار القديمة	(مجموعة شعرية)	73
4 ـ أجراس المساء	(مجموعة شعرية)	75
5 ـ تأملات في المدن الحجرية	(مجموعة شعرية)	79
6 ـ البحر موعدنا	(مجموعة شعرية)	82
7 ـ حمزة العرب	مسرحية شعرية	71
8 ـ حصار القلعة	مسرحية شعرية	79
9 ـ فلسفة المثل الشعبي	دراسة	68
10 ـ دراسات في الشعر العربي	دراسة	79
11 ـ أصوات وأصداء	دراسة	82
12 ـ قصائد لا تموت	مختارات ودراسات	81

حوار اجراه:
احمد عنتر مصطفى

وقد كان للاقلام مع الشاعر ابو سنة هذا اللقاء حول قضايا الشعر وهمومه وآفاق القصيدة العربية الجديدة.

منذ صدور الديوان الأول عام 1965 والعطاء الأدبي لديك متصل. هل لنا ان نتعرف خلال العشرين عاماً على البدايات والتحولات وهموم القصيدة لديك؟

● هناك بدايتان لتجربتي الشعرية؛ الأولى: في اوائل الخمسينيات؛ حيث كنت غارقاً في هم واحد هو اكتشاف ذاتي من خلال تراث مدرسي تقليدي بحكم دراستي في الأزهر. وبحكم انتمائي الى دائرة الثقافة العربية التقليدية؛ ويمكن ان نقول ان هذه المرحلة والتي تصل الى خمس سنوات تمثل الكشف عن الموهبة ولم تسفر التجربة الشعرية لهذه الفترة عن قصائد يمكن ان توضع في ديوان بين أيدي القراء. ومن حسن الحظ ان هذه الفترة برمتها قد ضاعت. البداية الثانية. هي بداية حادة الى حد ما حيث كان الواقع الأدبي والثقافي يغلي بطموحات التغيير والتجديد في الأجناس الأدبية المختلفة وفي الشعر على وجه الخصوص. وكان المناخ السياسي والاجتماعي يدعو الى التغيير والانفتاح على التجربة العالمية. وكانت الندوات تموج بالحركة والنشاط؛ والمعارك الأدبية يعلو غبارها وتتصادم النظريات والآراء. في هذا المناخ تكوّن وعيي الفكري والأدبي معاً. حيث جزعت للرؤية التقليدية التي كانت تمثل نهجاً متخلفاً عن الصوت الشعري السائد في هذه الفترة كما افزعتني الأدوات الفنية والرؤية التي كنت أتصور بها العالم وأفهم بها الأدب. بدأت التهم الكتب واكتشفت في ذلك الوقت الشعراء الرواد صلاح عبد الصبور والسياب ونازك الملائكة والبياتي وكثيراً من الشعراء الاجانب: لوركا، بول ايلوار، ناظم حكمت، آراجون وكانت رؤيتي في ذلك الوقت تتشكل من عناصر أساسية ينتمي بعضها الى الواقع بتناقضاته مثل واقع القرية التي نشأت فيها وانحدرت منها. الى واقع المدينة التي انتقلت اليها في أواخر الأربعينيات كما ينتمي بعضها الى التراث التقليدي. وينتمي جزء حيوي الى الثقافة العالمية المعاصرة. وتكوّن لدى مفهوم «اقرب الى الواقعية في الشعر. ولكنه لم يكن خالصاً من العروق الرومانسية والكلاسيكية. وآثرت أن أكون صادقاً مع نفسي وأن استجيب لطبيعتي فلم أمزق الشكل القديم تمزيقاً كاملا. بل حاولت التعامل مع القافية لفترة من الوقت؛ مع امتداد السطر الشعري طبقاً لحدود الانفعالات والمعاني متجاوزاً فكرة السيمترية في البحور الشعرية. ولهذا جاء ديواني الأول أقرب الى الواقعية الممتزجة بالرومانسية مع طموح للرمزية انعكس في استخدام الأساطير العربية والفرعونية واليونانية. ان هذا الديوان تتنوع التجارب الشعرية فيه. حيث نعثر على الذات في جوانبها العاطفية والنفسية ونعثر على المجتمع في تقلباته وأحزانه، ونعثر على الوطن في آماله وشواغله؛ ونعثر على الانسانية في نضالها من اجل الحرية والعدل؛ وعلى الحب بمعناه الضيق والواسع معاً. يمثل هذا الديوان جذر تجربتي الشعرية. وقد نثرت فيه البذور التي صارت اشجاراً في مجموعاتي التالية. ولكنني أعتقد أن تطوري الشعري لم يتوقف منذ صدور الديوان الأول حتى الآن. وذلك بسبب انشغالي المستمر بالهموم الجماعية للمجتمع الذي أنتمي اليه، واصراري على المتابعة الثقافية؟ ورفض فكرة التوقف أو التكرار.

الشاعر محمد ابراهيم ابوسنه من الجيل الثاني في حركة الشعر الحديث الذي تسلم الراية من جيل الرواد ماذا قدم هذا الجيل للقصيدة. من حيث الانجاز الفني والفكري؟

● رغم ان الفارق ليس حاسماً بين هذين الجيلين: جيل الرواد والجيل الثاني له مباشرة الا اننا نستطيع أن نتبين في عطاء جيلنا بعض الملامح المتميزة التي تمثل اضافة كيفيه لحركة الشعر الحديث. وفي البداية دعنا نتذكر اسماء بعض شعراء هذا الجيل وهم: امل دنقل، ومحمد عفيفي مطر، وحسب الشيخ جعفر؛ وحميد سعيد، وعبدالأمير معلة؛ وعبدالعزيز المقالح؛ وممدوح عدوان.. وغيرهم. ان هذه الأسماء تذكر دائماً عند التأريخ لحركة الشعر الحديث لا باعتبارهم شعراء موهوبين متميزين وانما باعتبارهم يمثلون اضافات تعبر عن أصالة مواهبهم في المقام الأول وقدرة تأثيرهم في عطاء الأجيال التي جاءت بعدهم. ونستطيع ان نتحدث عن الملامح الأساسية للقصيدة عند هؤلاء الشعراء بأنها تمثل أولاً تجاوز الشكل الواقعي البسيط المحدود الذي عرفه شعراء الرواد في فترة الخمسينيات فقد كان فرح

الرواد عظيماً بمجرد تحطيم عمود الشعر؛ ولكن المشكله سرعان ما اسفرت عن تكاثر الهموم الفنية والشواغل للأنماط البنائية للقصيدة الحديثة. كان الرواد يواجهون العموديين. ولكن المشكله الحقيقية كانت بعد ان حسم الموقف لصالحهم وبدأوا يواجهون أنفسهم. واجه شعراء الستينيات قصيدة الخمسينيات ذات الشكل البسيط. وذات المضمون الصارخ الذي اوشك ان يعيدنا الى عيوب القصيدة القديمة من خطابية وتعميم. فكان عليهم ان يطوروا هذا الشكل اولاً. وكان عليهم ثانية أن يثبتوا وجودهم لا في مواجهة الأجيال القديمة الغاربة ولكن في مواجهة نجوم جدد يتمتعون بالشهرة والحيوية الفنية. ولهذا نرى ان شكل القصيدة عند شعراء الستينيات اتسم ببعض السمات الجديدة. منها التركيز على الصورة الشعرية في مستوياتها المختلفة الحسية والمعنوية في اطار موسيقى متنوع. وقد أسرف بعضهم في استخدام هذه الصورة الشعرية كرد فعل للقصة القصيرة الواقعية مثل الشاعر محمد عفيفي مطر الذي تحولت قصائده الى غابة من الصور وكثافة هائلة من الثقافة الفلسفية والانسانية. ولكن اذا كان عفيفي مطر قد أغرق في هذا الاتجاه فان الشعراء الآخرين قد جعلوا من الصورة الشعرية الركيزة الأساسية في اعمالهم. وهذا لا ينفي ان الرواد ايضاً تجاوزوا انفسهم وحاولوا تجديد اشكالهم. ثم هناك ايضاً من سمات هذه القصيدة الالحاح على فكرة التضحية وخلق الأقنعة واستثارة الوجدان بالأشارات الثقافية المستقاة من التراث العربي والانساني كما يتجسد هذا في تجربة امل دنقل. ومن هذه السمات محاولة الخروج من الشكل الغنائي للقصيدة الى البناء الدرامي من خلال تعدد الأصوات والحوار النشيط والشخصيات المحورية في القصيدة والتوسع في استخدام المفارقة ومحاولة التوصل الى صيغة جدلية للقصيدة تعجل بتصاعد الحركة الدرامية وخلق الوعي عن طريق الصدمة الفنية. ومن هذه السمات ايضاً تأثر القصيدة الحديثة بالفنون الاخرى مثل السينما والمسرح والموسيقى والفن التشكيلي.

- وما هو موقف النقد في اصوات هذا الجيل؟

● الموقف النقدي من هذا الجيل لم يكن سلبياً تماما ولكنه لم يكن احتفالياً مثلما كان مع جيل الرواد. فقد دأب النقاد على اقامة اقواس النصر لجيل الرواد. وما أن بدأ الجيل الثاني في الظهور حتى كان الحفل على وشك الختام. حاول عدد من النقاد تحليل بعض التجارب الشعرية لشعراء الستينيات مثل: د. عبدالقادر القط؛ د. لويس عوض؛ د. شكري عياد؛ رجاء النقاش؛ محمد النويهي.. كانوا جادين في تحليل التجربة الشعرية تحليلاً موضوعياً خالياً من الصيغة التبشيرية التي كانت قد قامت بدورها في صنع كثير من أسماء الشعراء الرواد. ولكن بشكل عام نستطيع ان نقول ان الاهتمام النقدي بالجيل التالي من الرواد لم يكن على مستوى عطائهم. ولكننا رغم ذلك نشعر بالامتنان لهؤلاء النقاد لأنهم بذلوا جهداً حقيقياً في خلق حركة تنوير واسعة للقصيدة الحديثة. بينما تقاعس النقاد الذين ظهروا من صفوف جيل شعراء الستينيات مثل سامي خشبة وصبري حافظ وغيرهم.

- إنطلاقاً من رأيك حول احتفالية النقاد بجيل الرواد. ألاحظ ان المسرح الشعرى وهو رافد من روافد شعرنا الحديث لم يهتم به النقاد عند الأجيال التالية لصلاح عبد الصبور. ما رأيك ولنتذكر ان لك مسرحيتين شعريتين.

● كانت اللغة الحية والتي اقتربت بشدة من الواقع هي العنصر الأساس في التجربة الشعرية الحديثة كما ظهرت في القصيدة وهي لغة أقرب الى لغة الحوار اليومي والى طبيعة الانسان العادي وشواغله الحياتية وسرعان ما اكتشف الشعراء أن هذه اللغة يمكن ان تكون اداة ناجحة لخلق المسرح الشعري بالاضافة الى مرونة التشكيل الموسيقى في القصيدة الحديثة وظهور الاهتمام الواسع العميق بالأنماط التجريبية في الاجناس الأدبية المختلفة وخاصة المسرح خلال الستينيات في مصر. وانطلق مسرح عبدالرحمن الشرقاوي يشير الى الامكانية الهائلة التي يوفرها الشكل الحديث للكتابة المسرحية. ثم جاء صلاح عبدالصبور بتجربته المتميزة ومسرحياته الخمس المعروفة. ونلاحظ ان كتابة المسرحية قد شق طريقه الى المواهب الشعرية في الأجيال المتعددة مثل معين بسيسو وممدوح عدوان ومحمد مهران السيد وأنس داود. لكننا نلاحظ ان الاهتمام بحركة تمثيل هذه المسرحيات وتسليط الضوء عليها قد انحسر تماماً ولهذا أسباب كثيرة منها:

انصراف الحركة النقدية عن المتابعة النقدية التطبيقية خلال

العشر سنوات الأخيرة ـ انطفاء الحركة المسرحية الجادة التي كانت سائدة في الستينيات وشيوع المسرح التجاري بتجاربه الهزيلة وجمهوره الهابط ـ انشغال العاملين في حقل المسرح بتحقيق الشهرة عن طريق الأعمال التافهه والانحدار الى ما يحقق الربح المادي السريع ـ ثم تراجع الثقافة الجادة بسبب التطورات الاقتصادية وانعكاساتها الاجتماعية والاحباط الذي اصاب الشاعر والمسرحي الجاد. ان القضية في المسرح الشعري ابعد ما تكون عن قضية نقدية بل هي قضية فكرية وسياسية واجتماعية في المقام الأول. ان كل هذه الجوانب السلبية في الصورة قد انعكست على شخصية الشاعر الكاتب المسرحي. فتراجع عن الاستمرار في تطوير أدواته ومواجهة نفسه لأنه لا يكاد يجد مخرجاً من الحصار ولهذا اصبحت المشكلة (أزمة نص) أيضاً. والحل الوحيد ـ كما ارى ـ هو دفع هذه النصوص الى خشبة المسرح ليمكن اختبارها بطريقة فعالة. وقد يكون تأثيرها بطيئاً في أول الأمر ولكن ما يلبث هذا التأثير أن يزداد اذا وجد المناخ الثقافي المناسب.

ـ بعد هذا الجيل الثاني، لابد أن ثمة أصواتاً شعرية تواصل استمرار نسغ الحركة الشعرية العربية الصاعدة؛ فما هو تقييمك لهذه الأصوات؟

لا يماري أحد في أن موجة ثالثة من حركة الشعر الحديث قد بدأت في مطالع السبعينيات بعد ان تراجع قليلاً مفهوم الواقعية الاشتراكية في الفن واتجهت القصيدة العربية الى العناية والتركيز على العناصر الفنية الأساسية وامتصاص هزيمة 1967. ولدت هذه الموجة وسط مظاهر احباطات وتراجعات على المستوى السياسي والفكري والاجتماعي في الوطن العربي. ووسط جزر ثقافي تراجع فيه دور الشعر ومعظم الفنون الجادة الى مؤخرة المسرح وجاء هذا الجيل ليعاني من ثلاث أزمات حقيقية:

1 ـ التجاهل النقدي: بعد ان تم تعميد عدد من الشعراء في اطار حركة الشعر الحديث بصفة نهائية.

2 ـ التمزق العربي: الذي اثر بصورة سلبية على تواصل حركة الشعر الحديث بين شعراء الأمة العربيه. وهو التواصل الذي اعطى هذه الحركة استمرارها.

3 ـ الجزر الثقافي: الذي حال دون تكوين ثقافي حقيقي بعد ان



فترت مصادر التدفق الثقافي وخلو الساحة الأدبية من المجلات والدوريات الجادة وانتشار الهابط منها.

كل ذلك ووسط كل هذه الأحباطات التي جعلت القصيدة العمودية تظهر مرة اخرى ـ ولو بصورة شاحبة ـ ولد هذا الجيل وهو لا يكاد يتمسك بأمل قوي في المستقبل. تؤرقه قضية تحديد هويته وتأكيد كينونته وسط مظاهر اللامبالاة والفوضى.

ـ أرى انك اجدت التشخيص. ولكن هل لنا ان نقف عند الملامح الفنية والتيارات التي ينتمي اليها هذا الجيل؟

● هناك تياران واضحان:

تيار نستطيع أن نقول انه يمثل جوهر حركة الشعر الحديث بملامحها وظواهرها الفنية التي التقى عندها النقاد. ويكاد يكون هذا هو التيار الرئيس السائد الذي يعد تطوراً طبيعياً للحركة في جيلها الثالث. التيار الآخر انحرف بالقصيدة العربية الى المجال (الأدونيسي) المغناطيسي. حيث توسع هذا التيار في فكرة التجريب الى الحد الذي غامت فيه الحدود وانطمست الملامح. وبدا واضحاً ان هذا التيار انما يصدر عن ذاته معتبرا ان فكرة المضمون في القصيدة تعتبر ضد الشكل. منهم ينفرون من أي التزام تجاه القضايا الفكرية والسياسية والاجتماعية والتزامهم الوحيد انما هو في خلق لغة يعتبرونها جديدة في الشعر العربي. وفي تحطيم الاطار الموسيقي والامتداد بالصورة الشعرية الى

حدود الاستحالة والوهم ومجافاة المنطق. وبدا ان اللغة الجديدة التي يروجون لها إنما هي ركام متشابه من الأصوات الممزقة والتي تعجز في كل الاحوال عن اقامة التواصل الخلاق بين المبدع والمتلقي.

- هنـــاك أصـــوات ترتفـع بأنـه ليس زمن الشعـر، ونقـاد يضيفـون ربمـا هربـاً من مواجهـة القصيـدة - أن الغلبـة للقصـة القصيرة الآن.. ما رأيك..؟

● شهـدت القصـة القصيرة وما تزال تشهد فترة ازدهار بعد هزيمة 1967 بفعل التحولات الاجتماعية وغزارة التفاصيل التي يعج بها الواقـع العـربي والتوتـر النفسي الحـاد والتمـزق الـذي أصـاب العـلاقـات الاجتمـاعية وتراجع القيم الاخلاقية مما اتاح المجال للتعبيـر عن ذلـك في إطـار القصـة القصيـرة التي تقوم على رصد التجـربـة النفسيـة والاجتمـاعيـة. ومعـالجـة هذا التوتر ومناقشة التفـاصيـل. وقـد تميـزت القصة القصيرة في هذه الفترة بمحاولة الاقتـراب من الشعـر عبر لغةٍ تبتعد عن لغة الواقع المباشر وتصدر عن اعمـاق نفسيـة مركبـة. وتحـاول التركيز والتعبير بالصورة وقد حققت القصة انجازات باهرة في هذا المجال.

الا ان ذلك لا يستطيع بحال من الأحوال النيل من مكانة الشعر او احتلال موقعه. وربما تبادر هذا الوهم الى الاذهان خلال الفترة الاخيـرة لسبب واضـح هو انـه في الـوقت الـذي كانت فيه القصة تشهـد نوعـا من الازدهار كان الشعر يشهد نوعاً من التراجع نتيجة لاختـلاط القيم الفنيـة واضطـرابهـا قبل ان تكتمل ملامح الموجة الثالثة من حركة الشعر الحديث.

غيـر أننـا نقـول الآن لا يمكن المقـارنـة بين مجالين مختلفين كالقصـة والشعـر. لأن لكل منهما وظيفة محددة. وما يزال الشعر بايقـاعـاته وصوره وتركيزه واستجابته اقرب الفنون لنفس المتلقي وللتعبيـر عن الحس القـومي. ولحظـات المجد والألم في النفس الانسانية. ان هم الشعر الاساسي هو (الكلي).. وما هو جوهري في الاشيـاء والعـلاقـات والتـاريـخ. أما القصة فهي تقوم بتقصي الحقـائق والتعبيـر عمـا هو (جزئي) وأعتقد وليست هذه نبوءة - أن الشعـر مقبـل على مرحلة ازدهـار جديـدة ولن يعنى هذا - ايضـاً - تراجعاً للقصة القصيرة.

ابراهيم فهمي

صراخ الديار الفارغة

لا احـد في النجـع يثق في كلام (المصـاروة) القـادمين من الشمـال، بان هنـاك عند الشلال حيث يختنق النهر، يقام سد من حجر الصوان، يتحكم في مياه النهر بمقدار، ويحتجز خلفه مياه المجرى فتستـديـر بحيرة، لا ترى العين حدودها، ثم يعلو النهر ويفتـح فاه للحي والميت، ويغـرق في جوفـه كل شيء، وكقـول الاسطورة المنقوشة على وجه المعبد: ان القادم من الشمال ليس عهد. وكقول ابي: ان من يذهب الى المدينة تفسده البنادر.

لكـن ما حدث اليـوم، كذّب الاسطـورة وابى. وصـدق (المصـاروة) فقـد رست على الشـاطىء سفن هي تمـاما كالباخرة السـودانيـة (البوستة) التي نغني لها، لأنها تجلب لنا الاحباب من القـاهـرة الـواسعـة هنـاك في الشمـال البعيد، غنينا لها كما نغني للبوستة: البوستة قالت توت.. الليلة ياسمراء.

لكن أبي والخلق قالت: البـواخر غريبة ولا يجوز الغناء لها. أطل من النوافذ الحديدية بحارة نصف عراة، فانزوت النساء رغم المسافـة البعيـدة، قلن: ياعيب الشـوم، افخـاد عاريـة وصدور عاريـة. كانت الـوجوه حمراء كقشرة التمرة «السكوتية». والعيون خضراء، واحيانا زرقاء لكنها ليست وادعة طيبة كعيوننا.

تزاحم الخلق على الشـاطىء، لم يبق بالنجـع سوى البهـائم والمـاشيـة والعجائز، اطلقت البواخر صفيرا حادا فوق الرؤوس، غاص في الاجـواء السـاكنة عند الزرع والحدائق والوديان، هتك بكارة السكون، استدار ابي، اعطى البواخر ظهره، وضع اليدين متشـابكتين. تمتم بايـات يحفظهـا، تطلع الى خالق السمـاء والارض، اكتسى الوجه بألوان اعرفها وقت الحزن ووقت الشدة، ثم عرجنـا تجـاه الديار والدروب وأبي واجم، ابيضت العينان من الحزن والوجه كظيم.

في البيت قبعت أمي خلفِ الكـانـون، تركت للنـار حريـة بث الـدفء في الجسد من خلال الثوب المرفوع على اليدين، دارت حول الـرأس وحـواف الوجه القمري (بمدورة) سوداء تماما مثلما تذهب الى عزاء في اطراف النجع، ثم غنت اغنية حزينة، اختلط الغنـاء بأنين الهشيم في قلب النـار، تراكمت الـوحشة في العينين فأنطفأ السحـر، سرقت عينـاي كرتين لامعتين من الـدمـع، رغم الوجه المندس في لفاقة الخمار.

كانت امي تقول دائما حين تأخذه منا لحظة غضوب: اوثقتها قمحا وغرقت هذه المرة، لم تنبس بها، شاركته صمته المثقل، دورت الخصر بحزام من سعف النخيل. أمي كانت تحزن فتقتسم معه الهم نصفين متساويين، ثم تعود كمرح طيور الشاطىء، هذه المرة شيء اكبر من كلمة الحزن اطفأ وهج العينين، طرد البسمة من الوجه الضحوك، وجعلها لا فرق بينها وبين قوائم الجدران قلت: لماذا نهاجر يا امي؟ دفعت البوص في جوف الكانون، زادت من اوار النار، اعدت السؤال مرة اخرى عاد صوتي وحده يرتطم بالجدران، كورت يدي ببعض الحصى، شهرت اليد المكورة في وجهها، فزعت ثم استدارت تولول وتركض - «ولدك هاجت في عروقه دماء القبيلة» وقبل ان يرميني بعينيه الناريتين، قال وجهي سؤالا شاردا.

سألته: صحيح سيهاجر الخلق يا أبي؟

رفعني على الذراع القوي الحاني وأرسل زفيرا ساخنا، رسم الوجه ابتسامة غير الابتسامة، انتزع الكلمة من صدره قال: نعم. ثم اشار للزرائب يطلب الحمار.

كانت الحيوانات ساهمة، واجمة، حمارنا اتجه بعينيه صوب السحب الدخانية، كلما صدر من البواخر صراخها الحاد، انجذبت الماشية برؤوسها تجاه الصراخ وتكورت في ركن الزريبة، اعددت السرج، تأكدت من الحزام الدائر على منتصف البطن، ثم اللجام، تأكدت ان القدمين ليس بهما أية بقايا روث، ذكرت اسم الله والمصطفى، اقتدته الى وسعة الدار، لقفني ابي خلفه على صهوته، كدت اسقط على الارض. فنهرني: اثبت ياابن المدارس، اصبحت ابن العرب مثل السيف.

ثم عبرنا الدروب الى (مندرة القبائل) قالت امي خلفنا: الله في قلب النخلات، وفي عمق النهر ينصرك على من يعاديك. حملت الريح الينا اصداء اغاني، انتظمت اقدام الحمار، تراقص نصف جسد ابي الاعلى رغما عنه، هناك اجتمعت القوم، ليس هناك ادنى خلاف بين الوجوه وو جه ابي، رحبت رؤوس القبائل بنا، جلست جوار ابي، واصل القوم الحديث، العمائم «منفوشة» على الرؤوس كعادة اهلي حين يغضبون، طلب ابي الحديث، فذكر اسم الله وفعلت القوم مثله، قال في صوت ساخن من جوفه: ياقوم من سكر مثلي من مياه النهر؟ من قلبه طهر الصحارى؟ وقبل ان تجف الكلمة تلاصق حوله الرجال، عيونهم لون طمي الفيضان، انتظموا خلفه وحوله، توهجت العيون كوقدة الظهيرة، دقت طبول الحرب، غنى الرجال اغنية الحرب القديمة، شدوا باسم الله واسم القبيلة، ونفضت السواعد والوجوه رعشة غاضبة، ثم طلب قاضي النجع الكلام، دق الجدران بعصاه ووجهه نحو ابي دون القوم، قال: ستحارب من ياآبن بتول؟ ولا انت ولا قبيلتك، الرجل منكم في طول النخلة «السكوتية» وعقله عقل الماعز«نسيتم «تعلية» الخزان الاولى؟ ثم مط شفتيه، وأطاح الهواء بيديه قال: رؤوسكم لا تبرح الديار، ركب غضبكم النهر واعالي الجبال، ثم صار الكلام بلح (صيص) لا يشبع ولا يغني من جوع.

انفض المجلس، حملت القوم بأسها وحزنها، ثم ملأ رجال البواخر الدروب والديار يتجولون بحرية، داروا حول البيوت، يحصوننا مع الدجاج والماشية عدة مرات. سوف يكون للّبنة المحترقة ثمن. ولرؤوس النخيل ثمن، والديار ثمن آخر. صرخ أبي وأرسل صوته لاخر بيت في النجع: نقودكم لا تساوي حجرا من سقف دار ولا قطرة من مجرى النهر.

دارنا بناها أبي حجرا حجرا، مزج طين النهر بهشيم القمح، اقتطع الاحجار من رؤوس الجبال، ثم مسح على وجه الدار (بصلصال) ابيض. قال لي: ياوله اكتب اسم الله، وامسح نقوش الكفرة. وبدا اسم الله مشرقا.

عاد الصراخ حاداً موجعاً. قال أبي في صوت واهن: هيا لم يبق بالدارسوى (برش) في نصف ضفائره. لم يكتمل بعد. اصبحت الدار خلفنا، نقطة ضوء خابية من زورق صيد بعيد. دارنا كانت رحبة كقلوب الخلق. وبابنا منفتحا كالنهر للاحباب.

هذه الطريق مشيناها سويا. اعدو خلفه. علني الحق بالحمار فتنزلق يدي عند ملاسة الذيل. فأقبع وأطفح بكاء. فيعود نحوي راجلا يقول لي: لا تبك ياولد ثانية. ليس في القبيلة رجل يبكي. ثم يركن بحمارنا حيث المراكب الشراعية في بطون الخلجان الدافئة. يشتري لي مواكب ورقية. أعومها على مجرى النهر.

هذا هو جامع القبيلة. بدا مهجورا الا من الطير. كثيرا ما كنت

احاول ان اطاول هامته المديدة كساق النخلة فأفشل. اقول متى اكبر مثلك يا ابي؟ فيضحك ضحكته الرقراقة كماء النهر. كان الوجه فرحا. ولم تبيض عيناه من الحزن.

هذه هي المدرسة. جدران ونوافذ مظلمة باردة. اللوحات الورقية بمكانها. . لوحات عليها آخر وجه باسم من قريتي، قطعا ستغرق لوحاتي في فاه النهر المفتوح يانهرنا الهادىء الوديع لماذا انت وادع مسكين؟ لماذا لا تعتريك فيضة غضوب وتبتلع في جوفك كل غريب؟ آه يانهرنا.

وصلنا الشاطىء قبالة البواخر، وقرص الشمس غارق في دماه، قذف البحارة بالسقالات الخشبية في وجوهنا، فصفعنا الرذاذ المتطاير من وجه النهر، رددت البيوت الفارغة صراخ البواخر. تطلعنا الى اول عابر فلم يخط احد، نزت الوجوه ألما. تذكرت قول ابي في فسحة الدار: انت ياولد نخلة صغيرة ان نزعوها لارض غير ارضها نزعت دون ألم، نحن الكبار ياولدي اشجار نخيل معمرات غارت جذورها القديمة في عمق الارض فلا يقدر على نزعها أحد.

سمعت دبيب اقدامه بجواري، فامال عمامته قليلا من الخلف، مثلما يراوده الغناء، انفرجت الاسارير وتطلع الى الافق البعيد وقرص الشمس المائل، ثم غنى وقال: غنِ ياوله. امسكت ببداية (الدور) وازدوج الصوتان معا. أهلي حين يحاصرهم فيضان عاتٍ، أو جراد يلتهم الزرع، يغنون، يملأون سماء النجع مواويل، علا الغناء، حلق عند كرة الشمس المودعة، عانق الديار، دار في دروب النجع على محركات البواخر، لطم وجوه البحارة، رحل الى الشاطىء الاخر، رحل الى الوديان والزرع، بكت بشرة ابي عرقا، وعاد للوجه حزنه الاول، انطفأت عيناه المتوهجتان، قبضت يده على بعض من رمال الشاطىء، اقفلت عليها بشدة، رغم الصمت السائد، سمعت صوت طقطقة عنيفة لساق نخلة عجوز، تلون وجه امي بألوان شتى، لملمت الجسد والرمل، الله القادر صاحب الوديعة استرد وديعته، تصرخ امي والديار تردد الصراخ صدى، البكاء دمعات ساخنات مكثفة ألماً وحزناً وأشياء أخرى لا افهمها، وقرص الشمس الدامي يهبط هناك عند الجبال الرمادية ولا يعود. .

القاهرة

محمد اديب السلاوي

زفزاف بين الثابت والمتحرك

قراءة انطباعية في «بيوت واطئة»

محمد زفزاف : بطاقة شخصية

القاص والروائي المغربي محمد زفزاف من خلال قصصه وروايات العديدة يعد أحد الاسماء الحاضرة على الساحة الثقافية العربية عموما، والمغربية على الخصوص، لا باعتباره الاكثر جرأة في التجربة القصصية المغربية فحسب، بل لانه الاكثر ديناميكية في القدرة على التغلب على معضلة «النشر» التي مازالت الثقافة في المغرب تعاني منها ومن سلبياتها الشيء الكثير.

ففي بداية الستينات شرع في نشر قصائده النثرية [1] ذات المضامين السياسية الواضحة ثم تحول الى كتابة القصة والرواية [2] ونشر انتاجه في اهم المجلات الادبية المتخصصة في المشرق والمغرب : المجلة المصرية / الشعر البيروتية / الكلمة والاقلام العراقية / المعرفة السورية / اقلام وآفاق المغربية.

واول عمل روائي ظهر له كان سنة ١٩٧٢ بعد «المرأة والوردة» التي صدرت حتى الآن في طبعتين لبنانيتين وطبعة مغربية ثم ظهرت «حوار في ليل متأخر» مجموعة قصصية و«الارصفة والجدران» رواية و «الافعى والبحر» رواية و«قبور في الماء» رواية و«الأقوى» مجموعة قصصية و«بيوت واطئة» المجموعة القصصية التي هي موضوع قراءتنا. ولم يقتصر اهتمام محمد زفزاف على القصيدة النثرية والقصة والرواية فقط فقد، كتب المسرحية القصيرة [3] والدراسة النقدية والمقالة والمذكرات الأدبية وهذا ما يؤكد المكانة التي يحتلها هذا الكاتب بين مصاف الكتاب والادباء الجادين والطامحين الى بناء عالم متنوع في رؤياه وقضاياه اذ يمتاز حضوره الادبي بمشاركته المستمرة في الملتقيات والمؤتمرات الثقافية العربية وبتنوع اهتماماته الأدبية التي تحمل في عمقها مفاهيم وقيم سياسية وايديولوجية سنتوقف عندها في قراءتنا لمجموعة بيوت واطئة. وهي قراءة سنحاول - جهد الامكان - ان نتوقف فيها عند المضمون، والخروج منها بانطباعات واستنتاجات تتصل بالثابت والمتحرك في عالمه القصصي.

مدخل لكتاباته القصصية

ان التخلف الاقتصادي / الاجتماعي / الحضاري عموما وافرازاته المتمثلة في الظلم والفساد والقهر والتسلط هي نقط الارتكاز الاساسية في اللحظة الابداعية عند محمد زفزاف الشعرية والنقدية والقصصية الروائية. وبذلك تجدنا نواجه في قصصه خاصة مناخا واقعيا يستمد قوته ومكانته الايديولوجية من الحقل الاجتماعي ذلك الحقل الواسع الذي يتحول الى مرتع خصب ومتسع لممارسة الادانة والتعرية والنقد لكل اشكال الظلم والفساد والقهر والمسخ

ففي هذا المناخ لاينفصل محمد زفراف عن ذاته بل نجده في



محمد زفزاف

بعض قصصه يلح على أهمية الهاجس الذاتي مما يجعل العالم القصصي عنده متسعا ومكتضا ويشبه الى حد بعيد ارشيفا من الامكنة والاحداث والعلاقات وتجعل الصوت القصصي عنده مرتبطا بالذاكرة وبالتاريخ الشخصي / الذاتي.

فالقصة عند محمد زفزاف ـ بناء على ذلك ـ اداة هامة لمحاكمة الواقع الاجتماعي المثقل بهجوم القهر والتسلط والظلم والفساد ومن خلال هذه الاداة يتجول بيسر وسهولة في العقلية الاجتماعية المغرقة في اشكال والوان من الاحباط والتناقض.

ان كل الاعمال الروائية والقصصية التي انجزها محمد زفزاف في حياته الادبية المكثفة، لاتعدو ان تكون سلسلة من المحاكمات المتعلقة بالواقع الاجتماعي في سلبياته العديدة، والمتوزعة على عدة ساحات منها الاجتماعي ومنها السياسي والاقتصادي ومنها الحضاري الثقافي ولاتعدو ايضا ان تكون تعرية للقذارة والعنصرية والتخلف الذي ينمو ويترعرع داخل «الجسد» الاجتماعي وفي «عقله» المركب وكشفا للعلاقات الانتاجية الاستغلالية التي تتحكم في هذا الجسد ـ الاجتماعي ـ وعقله.

ومن ثمة فان هذا المناخ الزاخر بالتناقضات والتشريعات والعلل يتحول عند الكاتب في بعض قصصه الى تحليل فوقي، وفي بعض قصصه الأخرى الى حرب مكشوفة. ونعتقد ان «بيوت واطئة» جاءت ملخصة لقراءات الكاتب في العقلية الاجتماعية ولردود فعله الايديولوجية كما جاءت ملخصة لاتجاهه الواقعي المرتكز على القضية الاجتماعية الاساسية.

وعلى هذا المرتكز بالذات يؤكد الناقد المغربي نجيب العوفي في مقال له عن مجموعة «بيوت واطئة»: ان للواقعية عنده اشكالا ثلاثة: الفانتازية والهجائية والتسجيلية وقد تلتئم عنده وتمتزج في بعض القصص، وتميل نحو «الهجائية» في بعضها الآخر كذريعة لاستخراج الفعاليات والطاقات النقدية الممكنة في هذه الواقعية، الا انها تبقى في آخر المطاف «واقعية» بصرية ـ فوقية ـ اكثر مما هي واقعية فكرية [٤].

ومعنى ذلك ان واقعية زفزاف التي تهتم بمحاكمة الواقع الاجتماعي وتعريته والكشف عن علاقاته الانتاجية، تعنى بهذا الواقع من الخارج من خلال ظواهره المكشوفة دون ان تتعمق في مبعث هذه الظواهر وهي فيما نعتقد كثيرة ومتشعبة ومتوزعة بين المسائل الدينية والحضارية والسياسية والاقتصادية.

ولعل واقعية من هذه الفصيلة سبب رئيسي ومركزي وراء «تشكيلية» النص القصصي عند هذا الكاتب وسهولة أخذه وافتضاضه، وسبب رئيسي وهام وراء اعادته لانتاج الواقع كما هو اكثر من انتاجه للواقع كما ينبغي ان يكون.

ونعتقد ان مرجع ذلك يعود الى ان محمد زفزاف يكتب القصة في حجم عالمه الخاص المليء بالهواجس والمركبات والاحلام والتطلعات، ولعل المرتكز الخلفي لهذا النوع من الكتابة هو الذهنية الطبقية التي تكونت عنده نتيجة ظروف واقعه المادي وممارسته الاجتماعية في خضم عملية بحثه عن معنى وجوده، وقضايا تطلعاته واوضاعه وحياته. وعلى هذا الاساس لايمكن ان نعتبر محمد زفزاف كاتبا يسعى الى دراسة احوال المجتمع والنظر في تطوراته من الزوايا التاريخية والسياسية والاقتصادية اعتماداً على منظور أيديولوجي متناسق. بقدر ما نعتبره يشخص احوال هذا المجتمع زمنيا، ويحاكم هذا «التشخيص» بقوانينه الخاصة [٥].

ولانعتقد اننا سنبالغ اذا اكدنا ان الاديب محمد زفزاف يتمتع بحس واقعي جسيم يتجلى بصورة اساسية في قدرته على تشخيص الواقع، وايجاد حديث حكائي ذي استقلال عن شخصيته [٦] في العديد من الاحيان الا ان هذا الاستقلال غالبا ما يبقى نسبيا وظاهريا اكثر منه استقلالا مطلقا وباطنيا، استقلالا ادواتيا واجرائيا اكثر منه استقلالا انفعاليا وفكريا [٧] حيث تغدو «العين» القصصية عنده عينا «سياحية» غير بريئة بطبيعة الحال ومولعة بتسقط المقالب والفرجة على السوءات وتحويل المأساة الاجتماعية الى مجرد ملهاة تثير السخرية والشماتة، الشيء الذي قد يطعن للوهلة الأولى في براءة الحس الاجتماعي عند الكاتب.

وضمن حدود هذه الواقعية لابد من التأكيد ان محمد زفزاف قد استطاع التخلص من وهم الرؤية الرومانسية للمجتمع، وهذا في حد ذاته مؤشر هام في منهجه الواقعي النقدي ذلك لان الشعب / المجتمع ليس مقولة رومانسية او نصباً مقدساً يتيمم عليه ويسبح بحمده، انه واقع ملموس زاخر بالمتناقضات والتشوهات والعلل التي تقتضي تحليلا ملموسا وحربا لا هوادة فيها من أجل

تطهيره منها وتحريره من براثينها[٨].

فبمراجعة بسيطة للمجموعات القصصية التي اصدرها محمد زفزاف في حياته الادبية المشار اليها في «بطاقته الشخصية» يتضح ان الخصوصية التاريخية بكل ابعادها وانعكاساتها تمتزج عنده بالرغبة القوية في التعبير عن وضعه النفسي الخارجي وعن مشكلاته الخاصة والعامة، وعن مطامحه المشتركة المفقودة اي عن واقعه الاجتماعي مما يصرفه عن الغوص في اعماق نفسه والخروج بتصورات ونتائج يمكن اعتمادها كمنطلق ايديولوجي قابل للتفكيك والتركيب وقابل للتعميم على طبقة اجتماعية واسعة. . . وهذا يؤكد أن محمد زفزاف مازال في رحلته التجريبية القصصية يبحث عن «واقعيته النقدية» الحقيقية، بل ومازالت هذه «الواقعية» عنده لم ترغمه على التمرد على نفسه ومحيطه الاجتماعي مما يكشف حجم وعيه السياسي والايديولوجي.

بيوت واطئة في المضمون

فاين «بيوت واطئة» في المضمون؟

وماهي المكانة التي تحتلها هذه المجموعة القصصية في حياة الكاتب؟

تحكي «بيوت واطئة» حالات البؤس الاجتماعي في حياة الانسان المسحوق الذي افرزه «الصراع الطبقي» ليشكل منه اغلبية جائعة، مريضة جاهلة مظلومة تتفرج على همومها ليل نهار، تنظر الى الغد بعين متشائمة ونفس سوداوية.

ففي المقاهي والبارات (الحانات) وفي الدور العلنية والغرف الخاصة (المنتشرة) وفي ازقة وشوارع المدينة نجد نماذج لهذا الانسان المسحوق الذي اضناه القهر وفتته الهموم.

ان فاطمة في «الكابوس لرجلين» وزوجة الاب في «ممكن حدوثه» وفتاة البار في «مكان معزول» والهارب في «القوة والعجز» وحليمة والقرعاء في «موسم زيارة السيد» والسيدة في «ذلك فوق الاحتمال» والطفل والموظف في «بيوت واطئة» ومجموعة الاطفال في «الحبل المسدود» والزوج والزوجة في «غموض» و «الحارسون والعامل في «مشكلة كل يوم» والطفل والطفلة في «الجرادة» والسي عباس في «الديدان التي تنحني» نماذج لهذا الانسان المسحوق تحت كابوس الفقر والجهل والامية والظلم والتعسف والمحسوبية تحكي بلسان واحد قصة واقعها الاجتماعي القذر والمستلب. . . وكل هذه النماذج التي تنتمي الى «بيوت واطئة» تشكل بناء هرميا لواقع واحد، وترسم صورة واحدة لنموذج واحد يعيش شقاءه المستمر في المدينة والقرية في الشوارع والمقاهي والبارات والغرف الخاصة والبيوت الزوجية وفي مواسم الاولياء والصالحين بالقرى المهمشة وليكن هذا النموذج طفلا (ماسحاً للاحذية وقوادا) او زوجة (مومسا) او عاملا (سكيرا) او جيلا من الاطفال سدت في وجوهه ابواب المدارس وسبل العيش الكريم، لتفتح لهم (ابواب السجون والمعتقلات). . . انهم نماذج لذات واحدة تجسد طبقة واحدة متوزعة على المدن والبوادي وتحمل على رأسها قدرها المشؤوم، وعلى صدرها بؤسها المادي والمعنوي، وعذاباتها الجسدية والروحية انها طبقة البرجوازيين الفقراء. . . وطبقة الفقراء الكادحين.

وباعتبار ان هذه النماذج التي تتسع لطبقة واسعة وتتقلص في نفس الآن لتختصر في نموذج واحد باعتبارها تنتمي الى الواقعية فان حكايتها للواقع يأتي تلقائياً ومركبا في نفس اللحظة تلقائيا لانه عكس العديد من المشاكل الكبرى ذات الاتصال بالمستوى الاقتصادي والثقافي والمعيشي لهذه النماذج باقل قدر ممكن من الصور. ومركبا لانه تجاوز احيانا الدلالة الذاتية الى حد المغامرة بالخطاب الأدبي.

ومن ثمة اخذت تبدو مجموعة زفزاف القصصية «بيوت واطئة» اشبه ما تكون «بالحكاية الاخلاقية» اذ ارتكزت في مجملها على ابراز كل مظاهر الانحطاط الاجتماعي في المدينة والقرية، انطلاقا من حياة الناس العامة، وتبسيط آلامهم وعذاباتهم النفسية - دون ابراز لاية فصيلة من صراعاتهم اليومية التي تعكس وتكشف رغباتهم المتصلة بالخلاص / الحلم، او بالخلاص / الحقيقة.

ولاشك ان اختيار الكاتب لاماكن معلومة ومعينة، تجري عليها احداث قصصه له دلالات خاصة عنده وارتباط وثيقة بمفهومه للقصة.

ان المقاهي والشوارع والحانات والغرف الخاصة بالمدينة والمواسم في القرية هي الساحة الكبرى التي تقضي فيها طبقة البرجوازيين الفقراء وطبقة الفقراء الكادحين حياتها اليومية وبها تتصارع مع نفسها ومع السلطة، وبها تعلن رفضها وسخطها، وبهذه الساحة كذلك تتداخل مستويات حديثها الاجتماعي وتتنامى وتتفجر وتتجزأ الى سلسلة من الاحاديث الأخرى المتصلة بايديولوجية الساحة وانتمائها السياسي.

اذا اضفنا الى ذلك، ان المكان في اي عمل قصصي جاد يكسب اهميته من ابراز الكاتب للمستوى الاقتصادي للطبقة التي يتفاعل معها وجدنا ان «المكان» في «بيوت واطئة» تبقى اهميته شكلية وثانوية

على الرغم من الصورة السياحية التي التقطها له الكاتب.وهي صورة تسجل من خلال بانوراما واسعة بؤس وقذارة وفقر الجماهير المتراكمة - اذ لم يستطع الكاتب ان يحمل نماذجه المتعايشة بالمقاهي والحانات والشوارع والغرف الخاصة والمواسم الصوفية على البوح بحقيقة انتمائها السياسي الايديولوجي . اوعلى فك عقدة لسانها المخبوء في دهاليز من الصمت منذ عدة عقود من السنين.

لقد جاءت بعض قصص بيوت واطئة «واقعية» في جانب خاص من الواقع ، و «حكاية اخلاقية» في جوانب عديدة ومتنوعة من هذا الواقع نفسه وهذا ما جعل النص الابداعي عند محمد زفزاف متأرجحا بين الواقعية النقدية التي يسجل نفسه على حسابها، وبين الحكائية الاخلاقية التي يسعى الى اخفائها، وطمس معالمها.

انطباع أول

فمن خلال خطابه الأدبي ، حاول محمد زفزاف ان ينبش في قمامة المجتمع ليشعر في بعض فضلات هذه القمامة باقل قدر قدر ممكن من التدخل، وان يعريها من قشورها ليفضح القمامة نفسها.. ان صورة «المرأة» التي تبيع جسدها او تمنحه مجانا وصورة «المرأة» التي تتخلى عن جنينها للشوارع الخلفية و «المرأة» التي تخون زوجها و «الطفل» ماسح الاحذية القواد وصورة «الاطفال» المتشردين وصور «الرجال» الذين يزرعون في الأرض الفساد والخطيئة وهم يقاسون من ويلات البؤس والقهر، كلها صور من الحياة ومن «الذاكرة» لاشك ان محمد زفزاف قد بذل الكثير من الجهد من أجل ابراز جانبها المأساوي المضحك واستنطاقها عن حياتها اليومية المليئة بالضياع والتسكع واللامبالاة. ولاشك انه بذل نفس الجهد من اجل استخراج هذه الصور من القمامة التي تدمر في جوفها الآف الصور والحالات الاخرى التي تعاني من القهر والتهميش، وتعاني من الفقر والترهيب.

من هنا نجد ان القضية الاساسية التي يطرحها مضمون «بيوت واطئة» اضافة الى تلك السياحة البصرية في فضلات القمامة الاجتماعية نوعية التخلص من الايديولوجية الزائفة المتناقضة مع مصالح الجماهير الحقيقية ومع تنظيمها الفكري الذي يؤهلها لتحقيق أهدافها في التغيير، ولاشك ان الجماهير الشعبية بخبرتها النابعة من ممارستها الجماعية الحية تعي مصالحها وعيا تلقائيا بل تهب في الكثير من الاحيان هبات ثورية دفاعا عن هذه المصالح [9] وما كان يعوز محمد زفزاف بلا شك وهو يقرأ في ذاكرة المجتمع وينبش في قمامته ليس هو براءة الحس الاجتماعي واختياره، بل هو براءة الحس الطبقي واختياره، لقد غاب عنه وهو يستخرج صور تلك المجموعة من النساء والاطفال والرجال البؤساء - كل انواع البؤس الحضاري والاجتماعي والمادي - ان البؤس هو الجانب الهدام الثوري الذي يطيح بالمجتمع القديم وانه قنبلة طبقية مفروشة في احشاء التاريخ، وقودها وزنادها اولئك البؤساء الذين يمارسون الدعارة والقوادة وكل اشكال العبث الاجتماعي خارج ارادتهم الحقيقية ورأى في البؤس فقط وجوها معفرة واقداما حافية وعقولا نخرة وديدانا تنحني (١٥) الا ان هذا لايعفى من الاعتراف بان صور الفضلات التي جمعها محمد زفزاف من قمامة المجتمع بقدر ما كانت قذرة وبئيسة وبشعة كانت في - بعضها - مطابقة للاصل مما يفسر استلابها الناتج عن غياب الشرط الانساني وانحطاط الوضع المادي الطبقي في هذه المجموعة القصصية.

وفي هذا المجال لابد من الاشارة الى ان لهجة الخطاب الأدبي في «بيوت واطئة» قد اعتمدت على الطريقة «الحكائية» الشيء الذي جعل لغة السرد اكثر حيوية وديناميكية تعبر عن واقع «الفضلات المستخرجة من القمامة الاجتماعية» تعبيراً بطيئاً يشبه الى حد ما التعبير بالصور السينمائية «البطيئة» كما يجب الاشارة الى ان اللغة في هذه المجموعة قد اكتفت بابراز ظواهر الاماكن التي اختارها الكاتب مسرحا لاحداثه، الشيء الذي ضيع عليه فرصة التعمق والتسلل الى اغوارها قصد ابراز القلق النفسي والسيكولوجي الذي تعاني منه النماذج المتعايشة على ارضيتها.

ومعنى هذا بالاجمال ان «بيوت واطئة» من حيث مضمونها لاتزيد عن كونها شهادة معاصرة للضياع والتفتيت والشرود الذي تتقاسمه طبقة البرجوازيين الفقراء/ طبقة الفقراء الكادحين على المستوى الاجتماعي والايديولوجي. ويمكن ان يتضح هذا جليا عندما ندرك ان خطاب زفزاف الايديولوجي ينطلق من ظروفه الحياتية الخاصة بها في هذه الظروف من قيم وعلاقات وانعكاسات اقتصادية وسياسية، وان طروحاته الفكرية - في هذه المجموعة - ترتبط بذهنيته الخاصة، وهي ذهنية مثقف ينتمي لطبقة البرجوازية الصغيرة المتطلعة الى عالم اكثر رحابة فكرية واقتصادية وسياسية.

النماذج الثابتة في «بيوت واطئة»

وان قراءة اولية لمجموعة بيوت واطئة يمكنها ان تساعدنا على افراز «النماذج» الاساسية والرئيسية التي ارتكز عليها الكاتب في تحديد ملامح المجتمع الذي يتناوله بالنقد والسخرية احيانا والذي جعل الشارع العام والمقاهي والحانات والغرف الخاصة بالمدن و «المواسم» والاضرحة والخيام بالبوادي مسرحا له، تتجمع فيه عناصر الخطاب الأدبي والحديث الاجتماعي.

ومن خلال هذه القراءة تبرز «نماذج» ثابتة في ملامحها ومواصفاتها وسلوكها النفسي والاخلاقي، وبطبيعة الحال فان هذه النماذج هي الوحيدة لتي تمتلك ـ في المجموعة القصصية ـ وسائل الخطاب الادبي ومعطيات الحديث الاجتماعي.

١/ واول هذه النماذج: المرأة

ان فاطمة وزوجة الأب وحليمة، والقرعاء، وفتاة البار، والزوجة كلهن وجوه لامرأة واحدة تتجول على طول وعرض «بيوت واطئة» وكلهن «نساء متشابهات، اهتماماتهن واحدة، ولايمكن التفضيل بين هذه او تلك»

٢/ وثاني هذه النماذج: الرجل

ان الموظف والأب والسيد عباس والزوج والجارسون والعامل عينات من الرجال لنموذج رجالي واحد ينتمي لطبقة الموظفين والعمال والحرفيين اي الى طبقة «البرجوازيين الفقراء» يقرأ، يسكر، يخسر الكثير من حوالته الشهرية في نهاية الليل من أجل مومسس لها تجربة في النوم مع الرجال (ص ١٠) لانه يشتهي النساء (ص ١٢) وكلمة عقدة لاتعني بالنسبة اليه اي شيء (ص ١٤) وككل الرجال في هذه الطبقة مصاب بالعناد يريد الوقع بالنساء المتزوجات المدعيات الوقار لان هذا النوع من النساء عند ما يسقطن بين يديه ينهرن كما لم تنهر النساء منذ عهد حواء (ص ١٧) ولان العلاقة مع النساء المتزوجات ليست متعبة لانهن يعطين كل شيء مقابل لاشيء (ص ٩)

وحيث ان هذا النموذج الرجالي ينتمي الى طبقة البرجوازيين الفقراء فان تقاليده كرجل ترتبط بعقله وفكره وسلوكه: «انه يستطيع ان يتزوج من طفلة في الرابعة عشرة (ص ٢٥) لان القانون يبيح ذلك» و«يستطيع ان يترك زوجته اسيرة المنزل وان يحرمها من العمل وحتى من الذهاب الى السينما» (ص ٧٩) و«يستطيع في ذات الوقت ان يزني ـ كما يشاء ـ لان الحياة مليئة بالفتيات الصغيرات» (ص ٨٥) وفي ذات الوقت يتطلع ككل البرجوازيين من طبقته الى امتلاك سيارة والانتقال من الاحياء الشعبية العتيقة البالية الى الاحياء الاوربية (ص ٧٧) وذلك في الوقت الذي لايقف اي موقف عدائي من الثورة «لانه يؤمن بان الحل السياسي في ان تطرح كل المواقف للمناقشة لان المسألة تحتاج الى رحابة الصدر» (ص ١٧) وطول النفس.

وثالث هذه النماذج الطفل.

ان الطفل ماسح الاحذية (بيوت واطئة) والطفلة الخادمة (الكابوس لرجلين) والطفلين في (موسم زيارة السيد) ومجموعة الاطفال في (الحبل المسدود)، وجوه عديدة لطفل واحد قد يكون عمره سنة، ثلاثا، عشرة الا ان صورته واحدة «انه عار جائع اعضاؤه الصغيرة ظاهرة دون ان يخجل من ذلك متشرد في الشوارع الخلفية «ورجال المخزن» يطاردونه تجاه المخافر واقبية الكوميساريات (ص ٣٤) قدماه متسختان تراكمت عليهما الاوحال، وبين اصابع قدميه كتل من السواد الذي تنبعث منه رائحة كريهة هي مزيج من افرازات الجسد واشياء اخرى يمكن رؤية الوسخ المتجمد في حفرتي العقروب كما يمكن رؤيته عند العنق وبالخصوص تحت نهاية الاذنين (ص ٦٧)

وبدون شك فان هذا الطفل التعس الشقي الذي هو ثمرة طبيعية لنموذج «المرأة» ونموذج «الرجل» اللذين رسمها لنا محمد زفزاف في «بيوته الواطئة» لاشك ان هذا الطفل وقبل ان يصل الينا في هذه الصورة قد مر على مراحل اخرى. لقد كان قبل ان يصل الى حد «مطاردة رجال المخزن» «يبتلع مخاطه من شدة الجوع عندما كان بين ذراع امه» (ص ٨٧) اما عندما تجاوز سنة هذا وافلت من الجوع ومن «رجال المخزن» ومن اقبية الكوميساريات واصبح عمره اثنتي عشرة سنة «يتجه الى العلبة الخشبية مباشرة ويحملها تحت ذراعيه ليشتغل ماسحا للاحذية اوقوادا (بيوت واطئة ص ٦٧ ـ ٧١) في اجمل الظروف واحسنها.

وهكذا ومن خلال رسم زفزاف لنماذجه يتضح ان هناك ثوابت ارتكز عليها في تحديده لملامح هذه النماذج:

١/ ان دور المرأة على ساحة «بيوت واطئة» لم يتجاوز في شكله ومضمونه طرح القضايا الصغيرة والمحدودة وعلى رأسها: الجنس/الخيانة الزوجية/التبعية المطلقة للعالم الرجالي وخارج هذا الدور يبقى حضورها على ساحة المجموعة القصصية مهمشا وفارغ المحتوى.

٢/ اما نموذج «الرجل» فمن خلال مواصفاته: خطاب/سلوك يكشف عن انتمائه الطبقي/البرجوازية الفقيرة الجائعة الى الجنس

والحكم والسلطة التي ولا يهمها ان تكون «واعية» او «ثورية» او «مناضلة» بقدر ما يهمها ان تكون في مركز القوة، والسلطة.

٣/ اما الطفل كنموذج ـ رسم من خلال هذه الثوابت ـ فان صورته جاءت قريبة الى الواقع، ان العمالة على الساحة الاجتماعية جوعه، مرضه جهله، التعرض لرزقه وحريته، هونتيجة طبيعية لتفسخ المرأة وتخليها عن دورها التاريخي ولعجرفة الرجل/البرجوازي الفقير، وتخليه عن مطامحه الحقيقية وآماله.

انطباع ثاني

تكشف «بيوت واطئة» من خلال نماذجها، المرأة/الرجل/الطفل عن:

١/ رؤى الكاتب (محمد فزاف) الاجتماعية

٢/ تقييمه النقدي للاوضاع السياسية والاقتصادية

٣/ وعن سلوك هذه النماذج الاجتماعي/السياسي (من خلال رؤى الكاتب وتقييمه بطبيعة الحال) ومن أجل ابراز الخطاب الادبي والحديث الاجتماعي الذي يلخص رؤى الكاتب وتقييمه اتجه القاص الى الجزئيات الصغيرة في حياة نماذجه وخاصة منها ما يتصل بالبؤس والشقاء والحرمان والجوع الجنسي والشبقية وركز عليها ليركب منها ـ في نهاية المطاف ـ «الصورة التراجيكوميدية» والتي غالبا ما يتناقض فيها الشكل مع المضمون ـ فجاءت رؤاه خالية من اي تركيب بسيطة الى حد التسطيح.

وتكشف «بيوت واطئة» كذلك عن ذلك القلق النفساني والاجتماعي والروحي الذي يعتري نماذجه الثلاثة، ويغرقهم في عذاباتهم الجسدية. فمن خلال «الاوصاف» التي اطلقها الكاتب على «نماذجه» يمكن ان ندرك بيسر وسهولة عذاباتهم وأمراضهم المتفاوته الخطورة. وهي امراض وعذابات تعوقهم ـ بطبيعة الحال ـ عن اي تجاوز لسلبياتهم السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

ومعنى ذلك ان محمد زفزاف كغيره من كتاب القصة في جيل الستينات. يحاول الاقتراب من الواقع الاجتماعي من خلال منظوره الخاص الانتقائي ومن خلال مشاكله الذاتية المحدودة، مع الادعاء بانه يعبر عن المشاكل الحقيقية للناس وعن قضايا الواقع الاجتماعي والاقتصادي والنفسي، فكانت النتيجة ان جاءت قصصه القصيرة بعيدة عن الحركة الداخلية لواقع التجربة الحياتية المعاصرة فهي تكتفي بتكريس شخوص و«عالم» في بعد واحد غير متحرك مكتوب من الخارج، ومن ثم طغت هذه القصص فوق السطح الاجتماعي المغربي بسهولة (١١)

ومعنى ذلك ايضا ان الصراع الدائر على القاعدة الاقتصادية/الاجتماعية/السياسية والذي من المفروض ان يكون لأديب كمحمد زفزاف رؤيا واضحة فيه، وموقف محدد منه، قد انعكس بكل سلبياته على «نماذج» بيوت واطئة كنتيجة حتمية لبراءة الحس الطبقي وعدم اختياره الاختيار الضروري واللازم عند الكاتب.

انطباع ثالث

ان مجموعة «بيوت واطئة» كغيرها من مجموعات محمد زفزاف القصصية الأخرى ترتكز ـ كما رأينا على نماذج مصابة بمرض واضح ونعني به «الهوس الجنسي»، وذلك رغما من ان الخطاب الادبي في هذه المجموعة ينعزل بتحملاته الاجتماعية والاقتصادية من خلال هذه النماذج المريضة نفسها، وذلك نتيجة طبيعية لمفهوم «الجنس» عند الكاتب.

ان الجنس ليس ترفا يحكى عنه ولا امتيازا يحتاج الى تبشير بل هو ممارسة طبيعية لادوار عاطفية ومعنوية، كان لابد لمحمد زفزاف ان يجيد الحديث عنها ببلاغته التي تخدم في الغالب عالم البرجوازية الفقيرة، وكان لابد له من هذا الحديث، من معرفة ودراية باهمية ذلك في الادب من زاوية التعبير الواقعي عن الحياة العامة للافراد والجماعات (١٢) خاصة وان الاماكن التي اختارها لتكون مسرحا لاحداث قصصه (المقاهي/الحانات/الغرف الخاصة) تمثل عنصراً مباشراً في التعريف بالواقع اليومي الملىء بالتفجرات الجنسية لدى الطبقة التي تنتمي اليها تلك النماذج وهي تفجرات تعكس ـ في الواقع ـ مدى الكبت السياسي/الجنسي/الاجتماعي الذي تعاني منه تلك الطبقة في حياتها اليومية وفي علاقاتها المباشرة افرادا وجماعات.

واذا كان محمد زفزاف قد تخلى عن «المعرفة» في تبشيره الجنسي، فان الصياغات التي ساقها للجنس كحديث في المحرم والممنوع والمحضور، قد زادت من تشويه نماذجه وذلك في الوقت الذي كان يقصد من هذه الصياغات نقد وتعرية الواقع... كما ان تلك

الصياغات قد ساعدت على تأطير الحديث الايديولوجي واعطائه بعده السياسي الحقيقي والمتمثل في الاهانات الجنسية التي صبها الكاتب على جسد المرأة كقوة فاعلة في الحقلين الاجتماعي والسياسي.

من هنا واذا اردنا تحديد موقف محمد زفزاف من الحب، فسنجد انه ليس موقفا عاديا. اذ ليس هناك وعلى هذا الصعيد اي رائحة للتعلق بالمرأة ككائن مشارك في الهم السياسي / الاجتماعي / الاقتصادي بل اننا نجده على طول وعرض «بيوت واطئة» يتعامل مع المرأة من موقع الجنس فقط (بمعنى التعامل مع السوق والعلاقات الرأسمالية التجارية اذا شئنا التحديد (١٣) الشيء الذي جعل نماذجه الثلاثة (المرأة/ الرجل/ الطفل) نماذج انعزالية غريبة ومنسحقة باستمرار امام كبتها المتراكم الذي يختلط فيه السياسي بالجنس، والاجتماعي بالاقتصادي.

خلاصة واستنتاجات.

من هنا يتضح لنا ان «بيوت واطئة» قد ركزت في خطابها الأدبي، وفي حديثها الاجتماعي على نماذج ثابتة ومتشابهة في اوضاعها الاقتصادية والطبقية وفي نمطية تفكيرها.

ولاشك ان هذه النماذج التي لم تخف الصراع الذي تخوضه فيما بينها من الداخل قد عكست موقف الكاتب ايديولوجيا واجتماعيا، فهي تلح على رغبتها العميقة في الانضباط داخل البنية الاجتماعية في الوقت الذي تهاب هذا الانضباط وتلوح بعيدا عن المناخ الاخلاقي او السياسي رغبة منها في اباحية «الممنوع» و «المحرم» او تجاوز الواقع بكل اشكالياته ومواصفاته بهدف او بغيره.

ففي «بيوت واطئة» كما في المجموعات القصصية الاخرى للاديب محمد زفزاف يبدو العديد من «النماذج» بملامحها العامة صورة للكاتب الذي لايخفى ان ما يحكيه يتصل بحياته الخاصة وسلوكه الاخلاقي وقلقه الوجودي.

وفي هذا الموضوع بالذات تجدنا نتفق مع «ديتشس» الذي يرى ان الادب تعبير عن الذات خالص بسيط وانه نقل للمشاعر والتجارب الشخصية الا ان هذا الاتفاق لايعفي «الاديب» من تجسيد حلمه كذلك لا واقع حياته فقط (١٤) لان النص الادبي كقول أيديولوجي لابد له ان يكون مهيئا لمعرفة قوانين الوجود الواقعي الانساني لخلق نموذج للحياة الاكثر كما لا من الحياة الواقعية والاكثر إدانة للحياة القذرة والوسخة والممسوخة (١٥)

ومن غير أدنى شك ان قوانين الوجود الواقعي الانساني تقتضي من الكاتب - اي كاتب - فهماً للنفس الانسانية ووعيا أيديولوجيا وحسا طبقيا كافيا، وهو الشرط الذي ينفيه محمد زفزاف عن نفسه صراحة، اذ يقول:

«انا لااعرف حتماً نفسي، فكيف استطيع الكتابة عن اشخاص يخفون كل شيء عني، يضحكون في الوقت الذي تلح عليهم فيه الرغبة في البكاء ويحبونك في الوقت الذي يتمنون ذبحك من الوريد الى الوريد.»

«من هنا تبدو الكتابة اسقاطا وليست لها القيمة التي يمكن ان نتصورها» (١٦) فهل يعني ذلك ان شروط النقد لقبول النص الأدبي في «ساحة الادب» تتجاوز عطاءات محمد زفراف القصصية؟

ان محمد زفزاف الذي لايخفي ان ما يكتبه له اكثر من صلة بحياته يجيبنا على هذا التساؤ ل بصراحته المعهودة ووضوحه المعروف اذ يقول:

«كنت اعتقد انني اقبض على الحقيقة لكن فيما بعد تبين لي انني ازيف كل شيء واذا كنت لا استطيع ان اقول ما اريد فذلك لانني ممنوع من قول ما اريد..» (١٧).

ويبقى مع ذلك وخارج هذه الاستنتاجات السريعة والقصيرة ان محمد زفزاف له حضور متميز بفضل «لغته» المباشرة والسهلة وقدرته الفائقة على فضح خبايا «القمامة الاجتماعية» وعلى رسم نماذجه المعذبة الشقية وله أيضا والى جانب هذا الحضور قدرة هامة على الاستمرار والتواصل وهذا مايحفز العديد من النقاد على التحاور معه حول القضايا المتصلة بالانسان بالمغربي وعذاباته المتنوعة في قصصه ورواياته لانه احد الوجوه الأدبية العربية الواعدة.. ولانه كذلك احد الاصوات الرافضة في زمن الاصوات المخنوقة.

الهوامش

(١) من قصائد محمد زفزاف المعروفة: «المن بالامامة» ونيكرولوجيا» اللتان نشرتا في مجلة شعر البيروتية «واغنية الرماد» و «الرأس والقبعة» اللتان اثارتا بعض المناقشات في مفهوم الشعر النثري في المغرب.

(٢) نشر محمد زفزاف قصته الأولى المعنونة «ثلاثة اسابيع» بمجلة «الاطلس» التي كانت تصدر بالرباط في اواسط الستينات.

(٣) من مسرحياته: «أسماك وعصافير ملونة» و«بيت الرامود» و«ماحدث للشاعر فرانسيس في المغرب» و«الكلب مقتول على الرصيف» وقد عرضت هذه الاخيرة في دمشق وحازت على جائزة المسرح الجامعي.

(٤) نجيب العوفي/الدلالات المحورية في مجموعة محمد زفزاف: جريدة المحرر (مغربية) ٢٩ تموز ١٩٧٩.

(٥) ارشاد حسن/بلاغة برجوازية، بحث في معنى المدينة والجنس عند محمد زفزاف: مجلة دراسات عربية، عدد ٧ مايس ١٩٨٠.

(٦) ابراهيم الخطيب/قبور في الماء، ملاحظات حول واقعية زفزاف: مجلة الثقافة الجديدة (مغربية) العدد ١٣ السنة الرابعة.

(٧) نجيب الغوفي/المرجع السابق.

(٨) نجيب العوفي/المرجع السابق.

(٩) امين محمود العالم/الثورة العربية بين الفكر النظري والفكر السياسي مجلة اليسار العربي (باريس) عدد ٩ يونيه ١٩٧٩.

(١٠) نجيب العوفي/المرجع السابق.

(١١) سيد حامد النساج/القصة القصيرة، سلسلة كتابك، دار المعارف، مصر.

(١٢) ارشاد حسن/المرجع السابق.

(١٣) ارشاد حسن/ المرجع السابق.

(١٤) ديفيد ديتشس/مناهج النقد الأدبي ص ٥٠١ (عن أحمد اليابوري: المرأة والوردة جريدة المحرر (مغربية) ١٧ يونيه ١٩٧٩.

(١٥) نجيب العوفي/المرجع السابق

(١٦) محمد زفزاف/تجربتي في الكتابة جريدة «اوراق» (مغربية) ماي ١٩٨٠.

(١٧) محمد زفزاف/المرجع السابق.

السياب في دراسة مقارنة

إضطراب الرؤية وتناقض الأحكام . .

ماجد السامرائي

أبدأ مع هذا الكتاب من الموافقة والاعتراض:

ـ الموافقة على أن لموضوعه أهميته النقدية والمنهجية ـ من حيث المنطلق ـ فهو يصدر عن إحساس بضرورة نقدية يفرضها موقف النقد ـ بوجه عام ـ من السياب الشاعر، وهو موقف ما يزال «مجتزأً ومتخيراً أو إنطباعياً في معزل إما عن الاستقراء التام لشعر الشاعر، أو عن مصادر موحياته وتكوينه، أو الأثنين معاً.» (ص 11).

ـ أما الاعتراض فيكاد ينصب على سياقات البحث التي كاد المؤلف من خلالها أن يجرد السياب من جميع ماله من خصائص شعرية كبيرة ومتميزة، فيردها، بنوع من التعمل والمفارقة، الى الشاعرة إيديث سيتويل ـ وليس الأمر على هذا النحو الذي رأى الدكتور العظمة، على الرغم من كل ما كان للشاعرة سيتويل من حظوة في حياة السياب الشعرية.

وبحافز من هذا أجدني مدفوعاً برغبة تأكيد «الظاهرة السيابية» في تجربة شعرنا الجديد، التي هي واحدة من أهم تجارب شعرنا العربي، بما كان لشعره من سياقات خاصة في التجربة والأداء والرؤيا، طبعت بخصائصها هذه عصراً شعرياً بكامله، فإذا هي المتفردة فيه . .

وإذا كنا نجد مع الدكتور العظمة أن النقد ـ وأُضيف إليه الدراسة ـ ما يزال لهما الكثير مما يمكن قوله عن هذا الشاعر في إطار تجربته الشعرية، وعن الشاعر والتجربة في إطار عصر شعري بكامله، فما ذلك إلا بفعل من ثراء التجربة، وتعدد آفاقها، وغنى وخصب ما حققتْ من إنجاز . .

فرؤيا السياب الشعرية هي من ذلك الضرب من الرؤى الذي يبدو، في ظاهره فطرياً، عفوياً بينما هي، في جوهرها وحقيقة تكوينها، تجربة معقدة البناء، تتداخل فيها حيوات، وأزمنة، وموروث (حياتي، أو إجتماعي، أو ميثولوجي) تجعل من قصيدته قصيدة ذات أبعاد متعددة، لا تعيش في واقع من تفسير ثابت، ضيق الأبعاد، أو محصور بدلالات لا يخرج عنها . . بل هي قصيدة لها من حركية البعد والمعنى والدلالة ما يحرر عنده الكثير من القوى الذاتية التي نجدها تتفجر وتضيء، بما يجعل منها «قصيدة درامية» ذات دلالات فنية ورؤيوية، سواء على مستوى التجربة (التمثّل والمعاناة) أم على مستوى الأداء الفني (البناء اللغوي والموسيقي).

ومن هنا، على ما أحسب، هذا النمو الدائم للقصيدة السيابية في نفوسنا (كمتلقين)، وتجدد نظرتنا اليها، وموقفنا النقدي منها . وكأنها من خلال ما لها من فعل دائم، قصيدة «الولادة المستمرة» ـ وهي تحقق لنفسها مثل هذه الأهمية . . . إذ لم يترك شاعر معاصر أفقاً مفتوحاً للنظر الى قصيدته كالأفق الذي تركه السياب. ففي كل نظرة ننظرها اليها نكاد نتلمس مسافة جديدة، وبعداً آخر . . وكأنها تمنحنا، في كل مرة، مستويات من المعنى، أو تتفجر بدلالات متعددة، ضمن بنائها الواحد الذي تتداخل فيه عبقرية المكان بلا محدودية الزمان، ومن خلال نسيج أسطوري تتآلف داخله الأشياء والمواقف والرؤى والحالات، مشكلة هذا «الزمن الشعري» بعبقريته الخاصة. فالسياب شاعر مأهول بعبقرية شعرية، حقيقية وكبيرة، استطاع بها أن يجعل لقصيدته أسرارها الكبيرة التي سيظل البحث عنها وفيها متواصلاً، مديداً، ومتجدداً . . شأنه، في هذا، شأن جميع الكبار في تاريخ الابداع الانساني.

أمام مثل هذه الحقائق التي أرى ضرورة تأكيدها في معرض تناول كتاب له مثل هذه الطبيعة التي لكتاب الدكتور العظمة، لنا أن نتساءل عن الكيفية التي نظر بها المؤلف وعالج موضوعاً خطيراً وكبيراً كهذا، في بحث العلاقة الفكرية والفنية والشعرية ـ بين «بدر شاكر السياب» و «إيديث سيتويل»، بما أراد له أن يكون «دراسة مقارنة» عبر بحث في المؤثرات، واستقصاء للبعد الانساني والتقنية الفنية التي يجد الباحث أنها إنحدرت الى السياب من إيديث سيتويل، أو أنه إرتقى اليها عبر عملية تكونه الشعري، فنياً ورؤيوياً. وفي هذا السياق يواجهنا المؤلف ومنذ البداية بحكم نقدي له صرامته ؟وتعسفه أيضاً) يرى فيه أن «إيديث سيتويل» هي «من أبرز الشعراء الذين أثروا وساهموا في تكوين واحد من أبرز شعراء المدرسة الجديدة في الشعر العربي الحديث والمعاصر

هو بدر شاكـر السيـاب (ص 12) . وحكم كهـذا ، بهـذا التعميم والاطـلاق ، يدعـونـا الى البحث والتتبـع ، عبـر صفحـات الكتـاب ، عن «طبيعة» التأثر ، و «أبعاد» التأثير . . خصوصاً وأن قضية العلاقة بين شاعرين ، (السياب وسيتويل) في إطـار مالهمـا من تجـربـة وفن ، تطـرح للمـرة الاولى عبـر كتـاب يلتمس «المنهجيـة» و «التكـامـل» ، بعد أن كان قد دار في هذه العلاقة وحولها حديث متفرق ، ومن اكثر من باحث .

وكمـدخـل لاستجـلاء ما لهذا «البحث» من مدىً في تحليل هذه «العلاقة» نقف أولاً عند ما يقرره المؤلف من أن أسلوب الشاعرة سيتويل يتميز بمجموعة من الخصائص يحددها في :

أ ـ انها ترمي الى إيصال إحساسها وخبرتها الشعريين ، لا وصفهما .

ب ـ تتجنب الصور الشعرية المستهلكة والاستعارات المكرورة .

جـ ـ تعطي أهميـة بالغـة للموسيقىٰ الشعرية في البعدين الافقي والعمودي . إنّ موسيقىٰ الصيـاغـة والتعبيـر (النظم) في رأيها تساهم في خلق إيقاع جديد على إيقاع البحور الشعرية . » (ص 12) .

أما السياب ـ ومن وجهة نظر المؤلف ذاتها ـ «فقد ساهم مساهمة بارزة في إرساء قواعد العروض الجديد والبحور المنطلقة . طوّر البلاغة العربية وأضاف فنونـاً من التعبير جديدة على القصيدة العربية « . . . » وعالم السياب هو عالم التنـاقض والتغير والحركـة والجـدل والصيرورة المقّنع بالانسجام والتناسب والـوحـدة . كان همّ السيـاب أن يكشف هذا القنـاع ويفضح العلاقات الزائفة ليحـل محلهـا العـلاقات العضوية الطبيعية . » . فقد تضافرت الثقافة والموهبة عند السياب على تبليغ الرؤيا الشعرية وكهربة الآخر بها ونقل مضمون التجربة الشعـريـة إليـه وردم الهـوّة ما بين الـذاتي والموضوعي وإخراج الشعر من لعبة الشكل الى لعبة الحياة والموت والقضايا المصيرية . » (ص 13 ـ 14) .

أما «نسق النظم» فإن قصائد السياب ـ كما يراها المؤلف ـ قصائد ذات غنى موسيقي ، حيث يجد بنيتها الايقاعية تقوم على ثلاثة مبادىء عامة ، هي :

ـ أولاً : توزيع متوازن ومنسجم لمبدأ التفعيلة . .

ـ ثانياً : نظام للتقفية المتنوعة مبتكر يتجنب التكرار والسهولة . .

ـ وثالثاً : نسق جديد من النظم يقوم على ترابط الشكل والمضمون وتفاعلها مع الحياة الحية والحركة لأحداث الحاضر .

الى جانب هذا ، يرى المؤلف تمـاثـلاً آخـر بين قصـائد السياب وسيتويل ، يتمثـل له في «فتـح الأبيـات بعضهـا على بعض ، رغم فواصل التقفية ثم التزام لازمة في القصيدة تتكرر وتلحم الصوتية ككل للقصيدة . « (ص 15) .

ويضيف المؤلف مشيراً الى «أن السياب لم ينظم شعراً منثوراً ، ولم يحتفل إحتفال معاصريه بالقصيدة النثرية» . . وهو يعزو هذه المحافظة وهذا الاهتمام بالبنيـة الصـوتيـة الايقـاعية في قصيدة السياب الى «تأثره بآراء سيتويل في هذا الاتجـاه وممـارستهـا بشكـل فعلي في كثيـر من قصـائده» (ص 15) ـ وهو رأي نستغـربـه من الدكتور العظمة ، الذي يرجع هذا الجانب (وهو جانب فني مهم


اديث سيتويل

في شعـر السيـاب) هذا المـرجـع ، ولا يعـزوهـا الى الشعـر العربي الذي كان السيـاب على صلة عميقـة بمـوروثـه ، بمـا له من «بنيـة إيقـاعية» كان السياب وريثها الشرعي ، المجدد لها .

إن ذلك السؤال المتداخل الذي يطرحه المؤلف عن مؤثرات «سيتويل» في شعـر السيـاب هو ما ينبغي ان يكـون مدار البحث . فكيف ، أوعلى أيّ نحـو تجلّت له هذه المؤثـرات؟ أهي مؤثـرات «في المعـاني أم الصـور؟ هل هي في مضمـون القصيـدة أم [في] شكلهـا؟ هل الـرؤيـا الشعـريـة واحـدة لكـل من الشاعرين؟ وإن لم تكن كذلك فما هي وجوه الشبه ونقاط الاختلاف؟» (ص 41) .

إن المؤلف برصد هذا كله ، فيحصر هذه «المؤثرات» في اكثر من مظهر :

ـ فهي تتبدىٰ له ، مرة ، في «التضمين» . .

ـ وثـانية يراها في «التقمص والاستبطان» (تقمص شخصية ، واستبطان «معنى» أو «بعد») .

ـ ويـراهـا ثالثة في ما يسميه «الاستدارة الرمزية»[1] (أو القصة الرمزية القصيرة Allegory) التي تستخدم الاضاءة مشكلة إنسانية واغنائها . » (ص 43) .

ـ ورابـع هذه المؤثـرات يتجلىٰ له في «الاشـارات والرموز التي تتداخل مع فن الاستدارة وتتمايز عنه . فالاستدارة الرمزية هي الاشارة الواسعة المسهبة والرمز المفصل المركب في إطار قصصي أو أسطوري أو تاريخي . » (ص 43) .

ـ ثم هنـاك ، خامسـاً ، «ظـاهرة المصاقبة والتراصف ـ عكس التضاد والتقابل ـ وهي أن يرتبط أمران بعلائق المشابهات أو التداعي النفسي» (ص 44) .

ـ وسادساً هناك «ظاهرة التضاد والتقابل» . .

ـ وسابع هذه المؤثرات هي «العناية التي يبذلها السياب في تنقيط القصيدة» (!!)

ـ وثامن هذه المؤثرات «إهتمامه بالايقاع والموسيقى الشعرية» (!!)

ـ أمـا تاسعهـا فهي «ظـاهـرة ما يسمى بالانكليزية بالـ (Enjambment) وهي أمر يتصل بتناسب الأبيات وانسجامها (Symmetry) » (ص 44) .

وعلى الرغم مما في هذا «الاستقصاء» من تعمل وتفريط بما لشعر السياب من خصائص شخصية فإن المؤلف يخلص ـ وبناء على ما سبق تأشيره ـ الى «أن افتتان السياب بايديث سيتويل افتتان فكري فني مزدوج، ولكنه على أية حال، لا يتجزأ» (ص 45).

والمؤلف الذي بدا كما لو انه كان حريصاً على اسقاط كل «خصيصة سيابية» من شعر السياب، و «اعادتها» الى «إيديث سيتويل» ـ من خلال سعي متعسف منه الى تأكيد «التوافق» بين رؤيا، وموقف وموقف، متجاوزاً الى «الشكل الفني» و «الايقاع الموسيقي» ـ نجده وفي الفصل ذاته يؤكد ما للسياب من شخصية شعرية وفكرية على نحو يخرج باستنتاجاته السالفة عن سياقاتها (وكأنّه يلتمس الغفران لنفسه بعد ان كاد يجرد السياب من جميع ماله، وكل ما عنده)، فيرى أن السياب «قد تميز بالوعي لمشكلة التقنية التي رافقت مرحلة ما بعد الحرب الكونية الثانية، فجاءت تجاربه في الموسيقىٰ والايقاع مكملة للمحاولات التي سبقته ومتوجة لها، كما كانت محاولاته في خلق قصيدة ناجحة لا من ناحية الشكل فحسب، بل من ناحية المضمون الذي عمق السياب وربطه بحركة الأحداث والعصر من خلال تجربة الشاعر ورؤياه». .

ـ وأن الغرض الاساسي الذي لم يغفل عنه السياب هو تجدد الحياة العربية وتجدد تراثها، ولو اقتضاها التمزق والثورة، الانفصام والموت، الاغتراب والتبعثر. ولكن النهاية كانت مشعة واضحة في رؤيا السياب: الموت هو البداية المضنية، والتمزق هو طريق الوحدة، وإغتراب الشعراء كاغتراب الأنبياء يبعث الماء والخصب في جفاف الحضارات وعقمها وأنّ البعث بعيد وهو على مرمىٰ نداء من حرائق الموت.» (ص 47 ـ 48).

ـ ويضيف المؤلف مؤكداً أن السياب لم يكن «مفتتناً إفتتاناً عابراً بايديث سيتويل، كما لم يكن اعجابه بها عاطفياً لا يستند على اساس فكري أو خلفية فنية قوية. فهو لا يقتبس صورة جزئية من صورها، أو رمزاً واحداً من رموزها، لأنه ليس بالشاعر الذي يسعىٰ وراء الرموز من أجل الرموز، ولا يفتن بالصور من اجل الصور. إنه شاعر ذو رؤيا وله موقف كلي مما يجري حوله إن في البيئة القومية أو الانسانية، وكان على الصعيدين الفكري والفني دائم الحس واليقظة، وبالتالي كان دائم الاطلاع والقراءة.» (ص 48).

ـ «وهو كشاعر ـ يضيف المؤلف في معرض حديثه عن شخصية السياب الشعرية ـ لا يقف معزولاً منفرداً، بل انه يمثل جيلاً شعرياً بأكمله. كما يمثل هذا النزوع في عملية الخلق الشعري ويحاول أن يجد أشكالاً فنية جديدة لمضامين الحياة العربية الحديثة.». . ذلك ان السياب ـ على رأي المؤلف «شاعر عربي فذ واكب الحياة العربية الحديثة وفعل وانفعل بها وتفاعل مع أحداثها القومية الكبرى، كما استجابت حساسيته الشعرية والفكرية لضرورات التطور والتحول الذي تحتاجه المجتمعات العربية واستخدم كل ما لديه من طاقة وذوق وفكر ليعبر عنها.» (ص 50 ـ 51). .

ـ «ولم يكن السياب ملتزماً بقدر ما كان واعياً، ولم يكن عقائدياً بقدر ما كان واضحاً. ولم يكن مفتناً بسراب المؤثرات الغربية بقدر ما كان منفتحاً، لم ينكفىء عن هذا ولم يتراجع بل مضى ممارساً حياة صعبة يعاني الواناً من العذاب المادي والروحي لكي يعطي مثلاً للاجيال المعاصرة والقادمة محدداً هوية العربي وقصيدته في الازمنة الحديثة (ص ٥١)

ويعقب المؤلف «تأكيداته الواثقة» هذه برصد ثلاث مراحل لمؤثرات إيديث سيتويل في شعر السياب:

ـ الأولى منها: مرحلة المحاكاة التيّ قصيدته «رؤيا فوكاي» ـ والمحاكاة ـ كما يود المؤلف التأكيد في هذه الاشارة ـ هي غير التقليد، إنها استلهام للنموذج الأصلي دون تجاوزه.

ـ والثانية: مرحلة المعارضة التي تتجلىٰ في قصيدة «انشودة المطر» ـ والمعارضة هي رد فعل المبدع على نموذج ما وتجاوزه الى ما يوازيه أو يتفوق عليه.

ـ والثالثة: مرحلة الابداع ـ وهي ان يخلق الشاعر نموذجه إنطلاقاً من معاناته ومضمون تجربته ـ كما في قصيدة «النهر والموت» و «المسيح بعد الصلب» (ص 57).

هنا أجد الموقف محيراً: موقف المؤلف وموقفنا من آراء المؤلف وأحكامه. فهذه «البلبلة النقدية» التي يثيرها عن الشاعر وحوله توقع قارئه في الحيرة والتبدد. . . فأي الرأيين يلتزم؟ ومن خلال أي منهما يريده أن ينظر الى الشاعر حين يريد استخلاص قيمة خاصة بشعره: هل يأخذ بالرأي الأول ـ الذي يتواتر مرتين والذي يقدم من السياب شخصية شعرية ممسوخة بتقليدها الآخر، وبالوقوع تحت سطوة «شخصية شعرية» ثانية، حتى بدا لنا، من خلال ما قدمه الدكتور العظمة به وكأنه «مراهق غر»؟. .

أم يريد لقارئه أن يأخذ بالرأي الثاني الذي يقدم السياب «شخصية متكاملة»، لها إمتيازها، ومقومات وجودها الشعري، الفني والفكري والرؤيوي، الذي عبّر عنه، من خلال إنجازاته، وعلى نحو متقدم ومتميز في إطار الحركة الشعرية الجديدة؟

لقد بدا لي المؤلف في هذا الموضع بالذات، وكأنه يتحدث عن شاعرين أراد ان يقدم من أحدهما نقيضاً للآخر . . بينما هو، في حقيقة الأمر، يتحدث عن السياب، في إطار شخصيته الواحدة!!

الى جانب هذا الخلط في «الرؤية النقدية عند المؤلف، هناك قضية «المصطلح» . فالكاتب، وفي الفصول الاربعة الاولى منه، يبدو مضطرباً في تحديد ما يعنيه بـ «الدراسة المقارنة» . . حتى ليفارق هذا المصطلح معناه ومدلولاته وحدوده، مقترباً من معنى «التقليد» اكثر من كونه دلالة على إنتقال مؤثرات وتفاعل مع هذه المؤثرات في ضوء انعكاساتها الشخصية (الذاتية) . . . ولكنه يحقق لمصطلحه هذا مفهومه الدقيق في الفصل الخامس، الذي يستقصي فيه علاقة «السياب وسيتويل بين المسيح والموت» . وكم كنت أتمنى عليه لو انه أخذ جميع فصول كتابه بهذا المستوى الناضج في قضية خطيرة وكبيرة كهذه ـ ولكنه لم يفعل!!

فالعديد من القضايا التي اعتبرها المؤلف قد وصلت السياب ـ أو وصلها ـ بفعل تأثير مباشرة من «سيتويل» هي موضع اعادة نظر، ولا يمكن اطلاقهما بمثل هذه السهولة. فهي، من حيث الاساس. ليست وليدة مجتمع واحد، أو متماثل، ولا هي بنت «تكوين» ذاتي وحضاري واحد. فكم كان حرياً بالمؤلف، وهو يعقد مثل هذه الدراسة التي هي الاولى بهذا الشمول والاتساع الذي جاءت به، ان يأخذ بما توليه «الدراسة المقارنة» اهتمامها، والذي يتركز في النتائج التي ينتهي اليها كل من الشعرين، أو الشاعرين موضوع الدراسة، وذلك بفحص العلائق القائمة بينهما، مع مراعاة الفروق التي تقوم بين شعر الشاعرين، وبين الشاعرين نفسهما، آخذاً بالاعتبار عوامل البيئة والتكوين الثقافي والحضاري والبيئي.

وأحسب أن تلك الاشارة التي المح بها الدكتور أنطون غطاس كرم ـ والتي تدخل في هذا السياق ـ هي الاشارة الأوضح والأكثر دلالة على طبيعة صلة السياب بسواه من شعراء عصر، من حيث التأثير والتأثر. حيث رأى الى مقابساته الثقافية الانسانية أنها «لم تكن عبثاً عليه: فإنه قد اتخذها، على الدوام، سبيلاً الى نفسه، فيتولد منها مخزون وجداني يرد المقتبسَ عطاء. وإذا رحت تبحث عن تلك الحرارة المستعارة، واستهواك أن ترجعها الى مظانها، رأيت أن الشاعر كساها وجوداً غير وجودها، واهتديت على غير جهد، الى جذور ممتدة في تربة أدبية بذاتها، أو معين فكري محدد، لكنك لا تتنكر لهذا الأخذ حين تتبين ان الفروع التي تنجلي لناظريك هي بنت فواعل السياب بالصميم، نمت على اساس التداعي من ذكريات طفولته أو من واقع أمته، أو واقع الانسانية الجريح، أو على أساس إكتشاف الذات ذاتها بعينين جديدتين وضياء دخيل صار أصيلاً[(2)]» . . .

ولعل هذا هو ما أراد الدكتور العظمة قوله حين ضرب صفحاً عن كل إتهاماته، وأهوى بكيان دراسته هذه وهو يؤكد، من بعد، ما للسياب من أهمية في حاضر الشعر . .

تبقى هناك بعض الملاحظات العرضية، لم اكن لاثبتها هنا لولا ورودها في سياق «دراسة» إتخذت لنفسها منحىً «اكاديمياً» . . ولولا أنها تعني السياب ـ ليقيني بأن دراسة كهذه وعن السياب، ستكون مرجعاً يعتد به أو يعتمد عليه . . ومن هنا فإن كل نبوة فيها أو خطأ قد يمضي الى «التعميم»، والى «مماشاة السهو»، ولذلك ما له من مغبة الانحراف بالحقائق والوقائع عن مجراها التاريخي . .

ـ فالمؤلف وفي معرض حديثه عن السياب وايديث سيتويل وإليوت، يشير الى ان «الثلاثة توفوا في سنين متقاربة» (ص 11). في حين أن السياب وسيتويل كانا قد توفيا العام 1964 . . . أما اليوت فقد توفي بعد السياب (في كانون الثاني 1965) ـ وجميع الموسوعات الأدبية تثبت هذا.

ـ ويذكر المؤلف (ص 11) كتاب أسعد رزوق بأنه «الشعر والاسطورة»، في حين ان عنوانه هو: «الاسطورة في الشعر العربي المعاصر (الشعراء التموزيون)»، وهو مثبت في قائمة مراجع جميع الكتب التي درست السياب أو الشعر الجديد.

ـ وقد أدان المؤلف الدراسات التي كتبت في مجال المقارنة بين السياب وايديث سيتويل، متهماً اياها بالخلو من البحث والتوثيق، عازياً هذا إما الى المعرفة «الجزئية بنتاج الشاعرة أو بجهله كلياً» (ص 11) ـ واظن انه كان عليه ان يستثني من حكمه هذا دراسة الدكتور عبدالواحد لؤلؤة التي نشرت أولاً في مجلة «الفكر العربي المعاصر» العام 1981، وضمّها، من بعد الى دراسات اخرى له، صدرت في كتاب بعنوان «النفخ في الرماد»[(3)] . .

(1) يضع المؤلف مصطلح «الاستدارة الرمزية» مقابلاً لكلمة (Allegory) باللغة الانكليزية ـ وان كان يجد أن الترجمة الحرفية لها هي «القصة الرمزية القصيرة» ـ ويعني بهذا المصطلح أن الشاعر يأخذ قصة، من التراث الديني أو الميثولوجيا، ويستدير منها الى موضوعه الأصلي، رامزاً ومعبّراً. ويجد أن هذه النزعة قد تجلت عند السياب «في الاستدارة من أساطير الخصب وآلهتها تموز وعشتار، أو سربروس وعشتار وغيرها الى الموضوع والتجربة التي تطرحها القصيدة المعنية» (ص 43).

(2) السياب في ذكراه السادسة ـ منشورات وزارة الاعلام ـ بغداد: 1971 ـ ص 46.

(3) منشورات وزارة الثقافة والاعلام ـ بغداد 1983.

[ـ بدر شاكر السياب وإيديث سيتويل (دراسة مقارنة).
ـ المؤلف: نذير العظمة.
ـ الناشر: دار المعرفة ـ الكويت 1983 (204 صفحات)]

مناقشات

د. محمود عبدالله الجادر

أوجه الصراع في القصيدة الجاهلية

(تعقيب على تعقيب)

كانت مبادرة رائعة أن يفرد المشرفون على المواسم الثقافية لاتحاد الأدباء موسماً يجعلون محوره (كيف استوعب الشاعر قضايا عصره) فيفتحون بذلك صفحة كان لابد للوسط الأدبي من استشراف بعض مضامينها وهو يعيش أحداثاً وتحديات استدرت الكثير من نتاج الكلمة وعطاء الشعر.

وعلى الرغم من ظاهر الباعث الموضوعي لاختيار هذا المحور في إطار الظرف فإن عنوانات بعض المحاضرات التي شكلت مفردات المحور ظلت تشير الى تغلب الاختيار الصعب الذي حقق حضوره ضمن اطار المحور ولكنه بقي منتمياً الى ارادة البحث العلمي الطامح الى مطالعة هوية الابداع عبر عصور الشعر العربي، ومقومات انبعاثه في المعاناة الفردية والجماعية قبل اي اعتبار آخر، وذلك هو الطموح الذي جعلته رائد الجهد في محاضرتي (الشاعر العربي قبل الاسلام وتحديات العصر) التي القيتها مساء الفاتح من آب ١٩٨٤ فكان لها اثر لمسته فيما اثير من مناقشة وتعقيب في الأمسية نفسها ثم فيما نشر من تعليقات حولها في الصحف والدوريات.

ومسألة التعقيب وابداء الملاحظات والآراء المستنبطة والاضافات المقترحة ظاهرة صحية يحتاج اليها الوسط الثقافي حاجته الى مقومات وجوده، فاذا توخينا الوجه الآخر للحقيقة نفسها قلنا ان غزارة مايثيره العمل العلمي من ملاحظات وتساؤل مؤشر صادق الى حيويته وجديته.

ولست أشك بعد ذلك في ان السادة الذين عقبوا على بحثي أو أثاروا بعض الملاحظات حوله أو حول محاوره انطلقوا من زاوية الحرص على اغنائه بحصيلة اضافية لاستثني منهم الأستاذ حسين الحسيني الذي تفضل بنشر تعقيبه في ملف (رسائل ومتابعات ثقافية) في العدد العاشر من مجلة الاقلام سنة ١٩٨٤. بل انني ارى نفسي مديناً له بتقدير خاص لتجاوزه منطلق النظر العابر أو الاتجاه الى تسجيل مقاطع من المحاضرة نفسها والاكتفاء بعبارة اطراء وتعليق هامشي.

لقد أجهد الأستاذ الحسيني نفسه حتى حقق لوجهة نظره قيمة الرأي النقدي المنطلق من زاوية علمية مشروعة أتاحت له رؤية تحليلية في بعض اللمحات التي سجلها في تعقيبه، فضلاً عما ساقه من الملاحظات التي أثارها معقبون أفاضل في الأمسية نفسها.

على ان تعقيبه والملاحظات التي اقتبسها من اصحابها تبقى آثار انطلاق من زوايا نظر غير ممتنعة على النقاش، ولهذا كان من حقي ان اوضح بعض المداخلات التي كنت أود له لو تبينها ووضعها في حسبانه قبل نشر تعليقه فإنه لو كان فعل لأغنى نفسه عن الانسياق الى بعض هذا الذي ذهب اليه.

فقد ظن أن عنوان المحاضرة هو (أوجه الصراع في القصيدة الجاهلية) وهو العنوان الذي كان مثبتاً في جريدة عنوانات الموسم التي اعلنها الاتحاد، ولكنني أكدت أن عنوان المحاضرة هو: (الشاعر العربي قبل الاسلام وتحديات العصر). أكدت ذلك حين طلبت الى الناقد عبدالجبار البصري أن يعلنه في تقديمه للمحاضرة، واكدته حين أعلنته بنفسي قبل قراءة المحاضرة، وأكدته مرة ثالثة في مناقشتي للتعقيبات التي اثيرت بعد المحاضرة وكشفت سبب الخلاف بين العنوان المعلن والعنوان الحقيقي. وليس يعنيني هنا ان اعيد الكشف عنه، ولكن الذي يعنيني ان الجمهور الذي حضر الأمسية عرف العنوان الدقيق للمحاضرة، فلا مسوغ اذن لأن يتشبث الأستاذ الحسيني وحده بالعنوان الأول الا اذا لم يكن حاضراً بين جمهور الأمسية، وذلك افتراض مرفوض.

لقد تشبث بالعنوان المعلن بدليل انه وضعه عنواناً لتعقيبه (واضطرني الى ان اضعه عنواناً لتعقيبي أيضاً) وناقش مادة المحاضرة في ضوئه، وأعتقد انه يوافقني على ان العنوان يشكل منطلق البحث وضابط تفاصيله، ولهذا فإن من حقي ان اظن انه لو اقتنع بالعنوان الحقيقي للمحاضرة لأغنى نفسه عن بعض ماسجله من ملاحظات كقوله في أول تعقيبه: «في البدء يمكن القول ان الموضوع واسع وشائك ايضاً بالرغم من أن المحاضر قسمه لعدة محاور منه في السيطرة عليه، بيد أنه رغم توفقه في تسليط الضوء على بعض التحديات التي وقفت في وجه الشاعر او التي واجهها الشاعر، فقد خلط بين ذلك حتى ضاع، مما أوقع محاضرته في العموميات في الحكم، بيد أن ذلك لايبيح لنا القول بأن المحاضرة لم

تكنّ تنطوي على أهمية وقدرة على كشف بعض جوانب الموضوع الذي تناوله».

إنني أوافقه على أن المحاضرة كانت حرية بأن تضيع وتقع في العموميات فعلاً لوكان عنوانها (أوجه الصراع في القصيدة الجاهلية)، ولكنها حين حددت منطلقها الموضوعي لدراسة طبيعة مواجهة الشاعر لتحديات العصر، ورصدت ذلك في محاور (الانتماء القبلي) و (الانتماء القومي) و (القيم والعلاقات الانسانية) و (الفكر والفن) حاولت شمول ركائز التحديات اليومية التي شكل موروث الشعر الجاهلي حصيلة الاستجابه الانسانية لها، ولاعبرة بعد ذلك بالحديث عن أثر (الزمان) و (المكان) فمادام العنوان يقرر منهج نظر موضوعي فإن عنصري الزمان والمكان يغدوان أرضية المحاور المطروحة دون استثناء، بعبارة أخرى ان المحاور الأربعة التي رصدتها المحاضرة تحتقب عنصري الزمان والمكان بالضرورة، وتستوعب آثارهما في آثارها.

ولست أدري بعد ذلك كيف وفق بين ظنه ان المحاضرة قصرت عن الاحاطة الشاملة بوجوه الصراع وظنه أنها وقعت في العموميات حد الضياع، أما ادعاء خلط المحاضرة بين التحديات فأمر أحسد الاستاذ الحسيني على جرأته في تسجيله مع أن الخلاصة التي سجلها في تعقيبه نفسه ـ وكان أميناً حقاً في التلخيص ـ تشير الى حذر شديد في الفصل بين المحاور وهو حذر فرضته طبيعة التوجه الموضوعي الذي اخترته للمحاضرة في الأصل.

إنه يذهب الى ان المحاضرة وقعت ببعض الغموض أو عدم التعمق في محور الفكر والفن، والفرق بين (الغموض) و (عدم التعمق) كبير الى حد لا يتيح العطف بينهما بـ (أو)، ولكنني سأحمل الأمر على أحسن وجوهه فأظن أنه تعمد ذلك ليقرر أن الغموض ناشىء عن سطحية التناول الذي أشار اليه بقوله: «وربما وقع المحاضر ببعض الغموض أو عدم التعمق في بحثه في محوره الأخير (الفكر والفن) حين قال ان الشاعر الجاهلي لم يستوعب سوى ماتمثل في بعض أبيات ومقطوعات الحكمة التي تناول فيها مسألة الموت، وأنه ابتعد عن تناول الأساطير وتوظيفها مثل ملحمة كلكامش، كما اشار الى عدم مساس البناء الفني او المعاني».

انني لأعجب لهذا النص الغريب الذي لم افهمه أنا (صاحب المحاضرة) لسبب بسيط وهو أنني لم اقله ولأنه من الغموض بمكان لايتيسر لامكاناتي العلمية المتواضعة ان تأتي بمثله. فلعل الحسيني اعتمد على ذاكرته (فالمحاضرة لم تنشر بعد) ولخص مافهمه هو من تفاصيل محور (الفكر والفن) من المحاضرة فلم تسعفه الذاكرة الا بهذا الذي سجله. ولما كانت تفاصيل المحور التي تضمنتها المحاضرة في الأصل أوسع من أن يستوعبها تعقيبي هذا فسأعمد الى تلخيصها تاركاً له وللقاريء فرصة العودة الى الأصل بعض نشر المحاضرة.

لقد أكدت في محور (الفكر والفن) أن الشاعر الجاهلي لم يكن صاحب فلسفة يطوع الأحداث بمنطقها لانشداده الى حياة بدوية لاتتيح ظروفها اليومية غير المستقرة فرص انبثاق نظر فلسفي محض، ولهذا فإن صور التأمل الفكري عنده كانت مستمدة من التجارب اليومية المعاشة، ومن هنا ظل مقطع الحكمة من أية قصيدة جاهلية وليد التجربة الموضوعية المطروحة في القصيدة نفسها، وتلك حقيقة تناولت آثارها بتفصيل مسهب في المحاضرة ثم انتهيت الى ان فكر الشاعر الجاهلي وقف أمام مسائل مطلقة بدت متحررة نسبياً من قسر التجربة الموضوعية للقصيدة لاسيما مسألة الحياة والموت التي أفرد لها بعض الشعراء قصائد كاملة فعبروا عن نظر أحادي غير مرتبط بتفسير ديني يعنيه أن يرى في الموت تحدياً لاسبيل الى مواجهته على الرغم من أنه يمثل النهاية الحاسمة لكل التحديات، وكان من نتاج ذلك ان أعلن الشاعر استسلامه المطلق للموت، ثم بحث عن الخلود في المآثر التي يتركها أو في المسلك العبثي الذي يتخذه لنفسه دون أن يرقى الأمر الى نمط من البحث عن الخلود الجسدي كما كان الامر في ملحمة جلجامش التي انبثقت في ظل مسيرة فكر غيبي مؤمن بعالم الآلهة والأساطير، ذلك ان القصيدة الجاهلية تحولت الى أرض الواقع منذ اكتمالها على يد مهلهل وامرىء القيس.

ذلك ملخص ماقلته في محور الفكر، أما في محور الفن فقد أشرت الى أن مقاطع القصيدة الجاهلية استقرت على يد جيل امرىء القيس وأن شعراء جيلين تالين بينه وبين ظهور الاسلام لم يمسوا هذه المقاطع التقليدية التي صارت هوية البناء الفني المتداول ولكنهم رفدوها بتفاصيل متجددة عبر العصر كله، ولهذا كان من الصعب ـ بل من المستحيل ـ الاشارة الى تيارات أو مدارس فنية متصارعة يسمح نتاجها باستقاء مايشير الى تحد أو مواجهة الا في اطار الرد على تهم السرقة والانتحال.

هذا ماقلته، وذاك مالخصه الأستاذ الحسيني مما قلته. فاين هذا من ذاك؟

بقي ما استقاه المعقب من ملاحظتي الشاعرين خالد علي مصطفى والدكتور علي العلاق اللتين أثيرتا ضمن ما أثير من مناقشة بعد المحاضرة نفسها. واني لآخذ عليه الاكتفاء بالاشارة الى الملاحظتين دون أدنى اشارة الى ردي عليهما، لاسيما أن كلا منهما تشير جانباً مهماً لايفسر سكوت صاحب المحاضرة ازاءه الا بالعجز او قصور الرؤية الشاملة لطبيعة موضوعه.

إن تساؤل الشاعر خالد علي مصطفى عن كيفية ظهور الصراع غير وارد أصلاً لسببين أولهما أن المحاضرة وعنوانها لم يتعهدا بالحديث عن (صراع)، وإنما تعهدا بالحديث عن استجابة الشعر للتحديات، وثانيهما أن المحاضرة بحث أدبي وليست بحثاً تأريخياً. أما التساؤل عن طبيعة تصوير الشاعر الجاهلي لتحدي (المكان) وافتراض ذلك بوصفه للصحراء وحيوانها وتصويره لتحدي (الزمان) وافتراض ذلك بوصفه للطلل فإنه تساؤل مشروع أجبت عنه حين ذكرت في ردي أن عنوان المحاضرة المتجه الى الرصد الموضوعي لايستوعب هذا التوجه من التحليل الفني، ونبهت على أنني قد تناولت مسألة امتداد اثر الزمان والمكان الى مقاطع القصيدة الجاهلية في فصلين كاملين من رسالتي لنيل شهادة الدكتوراه التي طبعت ونشرت سنة ١٩٧٩م وليس من المعقول أن أعيد كلاماً كتبته قبل أكثر من ست سنوات في موضع لايناسب اعادته ارضاء لرغبة في سماعه من جديد.

وأما تعليق الشاعر الدكتور العلاق فإن ذاكرتي تؤكد انه لم يأخذ عليّ تعليل غياب وضوح الاحساس القومي عند الشاعر الجاهلي بغلبة الاحساس بالانتماء القبلي وغياب السلطة المركزية وندرة التحديات الأجنبية التي تستهدف كيان الأمة كله، وانما ذهب الى أن الاحساس بالانتماء القومي يمثل نتائج وشيجة موجودة وليس سبباً لموقف. وقد وافقته خلال ردي عليه وأشرت الى أنني كنت معنياً بالحديث عن آثار التحديات في الشعر ومن ضمنها آثار التحدي القومي ولم أكن معنياً به من وجهة نظر علم الاجتماع الصرف.

مناقشات

نعم... أنا شاعر غنائي!

رشدي العامل

لربما بدا هذا التعقيب على ما كتبه الصديق ماجد السامرائي عن مجموعتي الشعرية الاخيرة «هجرة الالوان» المنشور في عدد ايلول من هذا العام، على صفحات مجلة «الاقلام» الزاهرة يفتقر الى الكثير من اللياقة.

ذلك انه من النادر ان يعقب شاعر او كاتب او فنان على ما يتناولهم به النقاد سلباً او ايجابياً. فارجو ان تغتفر لي عدم لياقتي هذه، التي قد يبررها، ما قد استطيع اضافته على مقالة الصديق ماجد، بالقاء بعض الاضواء الشاحبة على تجربتي الشعرية المتواضعة.

في البدء، اريد ان اسجل ان مقالة السامرائي، منحتني الشعور بانها اسهام جاد ورصين في دراسة مجموعة شعرية من المجاميع الكثيرة الاخيرة، لشاعر من هذا الوطن. ومن هنا، يتحتم عليّ التوجه بالشكر للصديق.

*

تبدأ المقالة بمرتكز أساسي لخّصته بمفرده واحدة: «الظمأ». وهو مرتكز لاحظه الناقد، ليس في مجموعتي الاخيرة حسب، انما في كل مجاميعي الشعرية. مستخلصاً، وهو يستند الى بعض النصوص الشعرية ان القارئ يحس بان الشاعر:

«ظامئ للحب. للحياة. للحرية. للمجهول» - طبعاً لقد كثفت رغبة في الايجاز المعطيات التي استلها الناقد، من متابعة النصوص، ليبدأ منها مسيرته النقدية - اظن ان الناقد وضع يده على شيء له قيمة «الظمئية»؟ نعم. ولكن:

اذا كان اختيار هذه المفردة الجميلة الموحية، - عندي في الاقل - قد جاء موفقاً، فقد كان على المقالة ان تتوغل اكثر في تهجس ما تنطوي عليه هذه الحالة «الظمئية» - ان جاز التعبير. ليس في شعري فقط، وليس في عملية الابداع الشعري وحده وانما في جميع عمليات الخلق والابداع، شعراً، قصة، رواية، عملاً تشكيلياً، موسيقياً.. الخ. هذا اذا لم اكن مبالغاً فاندفع الى تعميم أوسع لألج الابداعات الاخرى في كل عوالم المعرفة البشرية مجتمعة.

سمها ماشئت: ظمأ، توقاً، ارتياداً، مغامرة.. فكلها مع جميع نظيراتها مفردات تنطوي على ذلك الحافز البشري الذي يحسه الانسان لاقتحام عالم جديد، لاكتشافه، لاضافته الى تجربته، ومن ثم الى التجربة الانسانية باوسع وادق واعمق شمولها.

انك، شاعراً، تحس بشيء يتململ داخلك، يضطرب، يتململ (لن اتحدث عن الحوافز الانسانية فهي غير قابلة للحصر ابداً في حالة الابداع الفني. انها لانهائية وستظل هكذا على امتداد عمر الانسانية) وانت تريد الاستجابة لانك لاتستطيع الا ان تروي هذا «الظمأ». وحينذاك فليس امامك الا ان تمارس «لعبتك الجميلة» مع الكلمات، اللغة، الصورة، الاستحضار، لكي تتم بدرجة ما من النجاح او الفشل الاقتراب من محطتك الاخيرة باصطياد آخر مفردة في قصيدتك. إنك الأن قد انجزت ما اردت.

هذه بتبسيط شديد، معاناتي مع الشعر. ولعل المثال الذي اورده، عندما اختار احدى قصائد المجموعة «محاورة» نموذج موفق، واقتراب جيد حقاً من ذاتية تجربتي مع القصيدة.

والآن يذكر الناقد:

«وعلى الرغم من ان قدرة الشاعر، هنا، متحققة، فان معاناته (في حدود التجربة ذاتها) لا تنفجر بما هو ابعد من حدود مداورة الكلمة مع الحالة ومداورة الحالة والكلمة مع الموقف. . . ويظل ضمير المتكلم متحكماً بجميع المسافات بين الرمز ودلالته وبين المرموز له وحالاته الواقعية».

لم اتبين تماماً، اذا كان الصديق الناقد قد اراد ان يتلمس ضعفاً ما، في حدود طرحه لهذه المعادلة: «مداورة الكلمة مع الحالة، ومداورة الكلمة والحالة مع الموقف».

ولكنني، ربما وحدي، اتلمس فيها شيئاً من نجاح التجربة اذن، في تطبيق المعادلة التي طرحها.اليست عملية الخلق الشعري، في ابسط اشكالها - مع اشياء اخرى بالطبع - هي في هذه المداورة، كما اسماها او هذه الملاءمة التفاعل، المزاوجة، التركيب. . سمها ما شئت، بين جميع عناصر «المواد الاولية»، وبلغة المختبرات الكيمياوية هذه المرة، لصهر هذه المواد في معمل الذهن البشري المعقد الغريب؟ بعدها مباشرة، وضعني الناقد في حيرة حقاً. واظن انه لم يتعمد، عندما قال:

«وللغة مكانتها في هذا الشعر، فهو «شعر غنائي» بعيد عن اية رؤية حدسية، غالباً ما يعيش في اطار من الحلم المتحرك والهم الثابت».

بالطبع انا لا أنفي ابداً عن شعري بمجموعه كونه شعراً غنائياً، ذلك لاني لم استطع وبدون أي حزن، وربما بفرح ايضاً، ان اكون الا شاعراً غنائياً، ولكني مازال ابحث عن معنى «الرؤية الحدسية» وتلك هي الحيرة التي ما تزال ترافقني.

وكما تعامل الصديق الناقد يوسف نمر ذياب، في مقال سابق عن هذه المجموعة بالذات، بجريدة الثورة الغراء، تعامل الصديق السامرائي حول موضوعات النصوص الشعرية فيها، والتي هي «شعر مرتبط بتأريخ ذاتي، وبحالة لها خصوصيتها المرتبطة بهذا التأريخ. . فهو شعر لا يخرج عن نطاق الذات الا ليعود اليها، ومن هنا فان «الرمز» فيه محدود الابعاد واضح الدلالة» و «في هذا الصراع غالباً ما نجد العاطفة هي المتغلبة اما «الفكر» فهو غالباً ما يتنحى ليشكل بعداً من ابعاد القصيدة.»

اكيد اني لن اناقش في طبيعة المدار الذي تتحرك حوله قصائد المجموعة لانها من الوضوح بحيث لا تحتاج الى اي ادعاء معاكس. . غير اني وددت لو التفت الناقد، وهو يجرد النصوص الشعرية في هذه المجموعة، الى النصوص التي اختارها هو بالذات، ليكتشف، ان الرموز واضحة فيها وان ما حققته - هذه الرموز - هو انها ابتعدت عن الابهام. انها متساوقة مع موضوع القصائد، مندمجة في الكلمات والانسياب الشعري، دون ان اسمح لأي جوضبابي ان يعتم صحو الجو العام للقصيدة، ويدعها تتعثر به، فكرةً وصوراً، موسيقى ولغة. اما عن مسألة ان «العاطفة» قد ابعدت «الفكر» غالباً عن الاقتراب، فاظنه، ببساطة، قد منح النص الشعري نقاء. اذ ما شأن «الفكر» هنا يا صديقي؟ أكنت بسبيل طرح قضية فلسفية؟

ان السؤال الذي ينبغي ان يطرحه الناقد او أي ناقد ازاء اي نص شعري، هو ما اذا كان هذا النص قد استطاع الوصول الى التعبير عن «الموضوع». . والموضوع مادة خارجية بالتأكيد قبل ان يتلاحم مع الشكل لغة وصوراً وموسيقى ليكونا معاً ما يدعي «بالمضمون».

شيء آخر اود اضافته. لماذا حرص الناقد على ان يحرجني بدفعي الى البحث - شعرياً في الاقل - للبحث عن «أي ضرب من ضروب الديالكتيك» على حد تعبيره؟

في هذه المجموعة، ياصديقي، لم ابحث عن «الشمولية» أوعن أي من التعبيرات الاخرى. فانا - كما تعلم انت جيداً - عندما اواجه موضوعاً يكون هاجساً لكتابة قصيدة ما، فانني اكون مع القصيدة وحدها. أحياناً تتحكم بي الى درجة العذاب، تمزقني تفري عروقي، واحياناً تتعطف عليّ فتأتي يانعة، منسابة. . تأتي عاشقة. وانا احبها في الحالين.

انه العذاب السعيد، عملية الخلق الشعري هذه.

وقد تتاح لي فرصة كشف اوسع لهذه المعاناة كما ذكرت آنفاً في مفتتح هذا التعقيب العابر. مرة اخرى، شكراً لك ايها الصديق. وعذراً اذا تعثرت في بعض ما جاء فيما كتبت.

رأي

طراد الكبيسي

محاولة في تصوّر ماقبل القصيدة (الجاهلية) من الفنون الشعرية لدى العرب

ثمة فترة مجهولة أو معتمة في الأقل، من تاريخ الشعر العربي، تقع وراء المائة أو المائتي سنة التي اقترح بعض النقاد والكتاب العرب، كصاحب الأغاني مثلاً، أنها بدأ فيها الشعر العربي. ومعلوم أن جل الباحثين المعاصرين وعدداً غير قليل من الكتّاب القدامى، شكّوا في صحة هذا التاريخ، وقالوا بأن القصيدة العربية بدأت قبله بكثير. كم؟ لا أحد يدري! ولكنه موغل في القدم بدليل أن ما وصلنا، وصلنا ناضجاً مستوياً ورفيعاً - أو قل مكتملاً، وهذا لايكون الا بالقول، بأن القصيدة العربية قد مرت بفترة طويلة من تاريخ نشأتها المجهولة، اختمرت فيها التجارب واستوت فيها الأشكال ونضجت الأفكار. فكان ما وصلنا..

هذه مسألة لم نعد نسمع أحداً يجادل فيها. ولكن الإشكال الذي يظل قائماً هو: أين تلك البدايات؟ النصوص والأشارات غير متوفر منها الا القليل القليل الذي لايفي بالغرض ولايشكل صورة - على أية درجة من الوضوح كانت، لأنه حتى شظايا الرجز الذي وصل، والذي يرى البعض أنه أول الأشكال الشعرية التي ظهرت لدى العرب وتطور عنها القصيد، تبدو اقرب الى المصطنع أو المتأخر، ثم انه حتى اذا كان شكلاً من أشكال بدايات الشعر العربي، فهو يظل شكلاً واحداً فقير الموضوع، محدودة: بعض الرجز في الحرب، حداء الأبل، وأهازيج أخرى محدودة جداً.

إن فرضيتنا هنا، تقوم على مبدأ القياس والأستدلال. وهو مبدأ معروف في الدراسات الأجتماعية والأنثربولوجية. فعدد ممن درسوا تاريخ الأنسان والعالم والشعوب، وتوصلوا الى نتائج هامة في تحديد تاريخ الأنسان والمراحل التأريخية التي مرّ بها، استخدموا مبدأ القياس والا ستدلال، فمن طريق دراسة عينات من الشعوب التي ماتزال - حتى اوائل القرن العشرين، وربما بعضها مايزال حتى اليوم، تعيش حياة بدائية في أميركا والمكسيك واستراليا وبعض مناطق من آسيا وأفريقيا، توصل الأنثروبولوجيون والكتاب الأجتماعيون الى خصائص المراحل الأولى في حياة الأنسان وتطور هذه الحياة، وجرى تصنيفها لدى البعض الى: بدائية، مشاعية، وحشية، زراعية... الخ وبناء على مبدأ القياس والأستدلال نفسه، نفترض تصوراً لأنماط الشعر العربي (ماقبل الجاهلي) وفي ضوء أنماط الشعر البدائي الذي وصلنا من المنطقة نفسها، ومن مناطق اخرى في العالم، وخاصة تلك التي تتشابه - بيئياً - مع البيئة العربية في الجزيرة. وهذه الأنواع المفترضة هي:

١ - أغاني وقصائد الحب

٢ - أغانٍ وقصائد حول الصيد

٣ - أغانٍ وقصائد وتراتيل دينية تدور حول الآلهة، وشعائر تقديم القرابين والطواف حول الأماكن المقدسة... الخ.

٤ - أغانٍ حول «الاستسقاء» بالمطر، ومايتصل بذلك من البرق والرعد والغيوم، والطبيعة في ظل القحط أو الخصب.

٥ - أغانٍ وقصائد حول التنازع على الأرض والماء والعشب، أو لأي سبب آخر. بين القبائل أو داخل فروع القبيلة نفسها.

٦ - وربما كانت هناك قصائد ملحمية وقصصية طويلة تدور حول انتصارات باهرة للقبيلة، أو حول شخصية بطولية بارزة، أو حول رحلة طويلة للقبيلة غيّرت مجرى حياتها، فيما يَتشابَه تغريبة بني هلال مثلاً، أو رحلة قبيلة أو قبائل متحالفة من قلب الجزيرة بسبب القحط أو لأي سبب آخر، الى مناطق الخصب، والمياه والأمان في العراق او الشام، كما هو معلوم من الهجرات السامية من قلب الجزيرة الى العراق مثلاً. أو قصائد ملحمية أو قصصية تقدم تصوراً ميثولوجياً لبعض الأفكار او التخيلات أو الحوادث مثل قصة إرم ذات العماد، جنة شداد بن عاد في صحراء عدن، أو قصة ناقة صالح (ناقة الله) في قومه ثمود، أو قصة - مأساة - أصحاب الأخدود، وعوج بن عناق، وخراب سدّ مأرب.. الخ

٧ - قصائد مديح أو هجاء لأي سبب: شخصي أو قبلي.. أو غيرهما

٨ - قصائد وأغان حول الطبيعة: جمالها، قسوتها، وصلة ذلك بالأنسان

٩ - أغاني العمل: حفر بئر، بناء بيت، فَتْح المياه، غزل الصوف، أو عجن الدقيق وأثناء صنع السيوف والرماح.. الخ.

١٠ - أغان خاصة بالأطفال مثل: ترقيص الطفل، أو تنويمه، أو حول التمائم التي تُعلق في عنقه.

١١ ـ أهازيج وأغان اخرى في الأعراس، أو الاستبشار بأي شيء فيما يشابه أغاني أهل المدينة لدى استقبالهم الرسول (ص) في هجرته الى المدينة.

١٢ ـ التعاويذ والتعازيم السحرية: لعقد المحبة بين شخصين، أو استنزال المطر، او للتغلب على خصم أو المرض واخراج الجن من جسم المريض أو الممسوس. قال بروكلمان «قبل أن ينحدر الهجاء الى شعر السخرية والاستهزاء كان في يد الشاعر سحر نقصد به تعطيل قوى الخصم بتأثير سحري ومن جملة تسمية الشاعر بالشاعر أنه كان شاعراً بقوة شعره السحرية» بالتأكيد سيقول القارىء والأخوة من الباحثين والمختصين بتاريخ الشعر العربي، أن هذه مجرد افتراضات لا أدلة تسندها الا في القليل مما ورد في كتب التاريخ وتاريخ الأدب والشعر، مما هو معروف.. ونقول: نعم. إنها إفتراضات امكانية لا أدلة مادية تسندها ـ أي نصوص شعرية ـ ولكن ما يسندها هو القياس والأستدلال:

١ ـ كما نفترض ـ ونعرف جميعاً ـ أن ما وصلنا من الشعر العربي، ليس الا القليل ـ ولو وصلنا كله لجاءنا الكثير على حد قول أبي عمرو بن العلاء. وهذا يعني أن الجزء الأعظم منه قد فُقد لسبب معلوم أيضاً، هو أن نظم هذا الشعر وذيوعه كان يعتمد (الشفاهية). وشيء طبيعي بعد أن جاء التدوين متأخراً وبعد أن حصل التحول الجذري في حياة العرب بفعل الأسلام، أن تفقد الذاكرة جزءاً كبيراً منه، وأن يُهمل عن تعمد جزء كبير آخر، وخاصة مايتصل بالحياة الدينية الوثنية، وربما جزء مما يتصل بالحب والمرأة مما يتعدى حدود مفهوم الأسلام عن الحب والجنس، وربما أيضاً جزء كبير آخر من المدائح والأهاجي التي لم ير الرواة مبرراً لروايتها، وخاصة اذا كانت لاترفع نسباً لقبائلهم ولاتخفض مكانةً لعدوّهم..

٢ ـ بما أن العرب عاشوا في جزيرتهم حياة طويلة مترعة متصلة لم يقطعها غاز أو محتل ـ حتى الأطراف التي وقعت لفترات تحت احتلال أو نفوذ الأمبراطوريات القديمة: الحبشية، الفارسية، والرومية، وبما أنهم ذاقوا مثل خلق الله في كل مكان، من بيئتهم حلوها ومرها، وهم أصحاب قول وشعر ـ بشهادة الجميع ـ فلابد أنهم عبّروا عن كل ماذاقوا وعانوا، شعراً: فالصراع من أجل البقاء مع الطبيعة، يبعث الشعر:.. والحب يبعث الشعر.. والتنافس حول الماء والأرض والشرف، يبعث الشعر.. والتحديق في صحراء وسماوات الله المفتوحة، يبعث الشعر.. والفرح والحزن لأي سبب، يبعث الشعر.. والعمل يتطلب الشعر والغناء... وهكذا. أم ترى أن الباحثين، يرون العرب في آنهم وزمانهم، هم خلاف خلائق الله في هذا المجال: كالمنغول والصوماليين وسكان استراليا الأصليين مثلاً، الذين عاشوا ومايزال يعيش جزء منهم في صحاريهم التي تشبه الى حد كبير صحراء العرب التي انحدر الينا منها، ماانحدر من الشعر.

٣ ـ ان الناس الذين نحتوا لهم في الجبال بيوتاً، ورسوماً، ونحتوا آلهة وأقاموا لها طقوساً، وذللوا إبلهم وخيلهم، وحدقوا في السماء الزرقاء الصافية نهاراً، والمزدانة بالنجوم والكواكب ليلاً، وشقوا طرقهم بحثاً عن العشب والماء، واستسقوا المطر، وحفروا التراب والصخر ليتفجر من تحته الماء، ينابيع منها يشربون هم وحيوانهم، واستظلوا الخيام والواحات في قيظ الشمس، وتمددوا على الرمل الناعم في ليل الصيف، وفتنوا بالمرأة حتى اتخذوا من بعض النساء الهةً، وجعلوا للشرف مكانة لاتكتسب الا بالبسالة والضيافة والشهامة... الخ، ليس معقولاً أنهم لم يعبّروا ويتغنوا بذلك، شعراً،.. فالشعر أول مايطلع من الأنسان: المهموم، الفرحان، المنتصر، القانط، المحب، الغاضب، المسبح باسم الآلهة والذي يستسقي ماشيته من بئر أو يرعاها في عشب، والذي يحفر بئراً أو ينسج خيمة، أو يدق وتداً.. الخ.

٤ ـ واذا قلنا ـ كما قيل لنا ـ أن الموجات السامية التي سكنت العراق والشام وغيرهما من بابليين وآشوريين وكنعانيين.. الخ قد خرجت من الجزيرة وأسست حضارات وكان لها شعر عظيم.. اليس منطقياً أنه كان لها شعر من قبل أن تهاجر، في الجزيرة... أم ان الله فتح عليها فقط في مواطنها الجديدة؟! أعتقد أنه من الطبيعي أنها كان لها شعر بما يناسب بيئتها الأولى، وربما حملته معها، وربما طوّرته في البيئة الجديدة بما يناسبها.

٥ ـ ثم اذا كنا نروي ما نروي من شعر العرب قبل الاسلام ـ مما هو معروف ـ مع الأتفاق على أن هذا الشعر، ناضج وتسبقه مرحلة طويلة من التطور والنضج، ألا يعني هذا أنه كان للعرب شعر يغنى ويرتل حسب نوعه وجنسه وغرضه؟! واذا كان لهم مثل هذا حقاً ـ وهو مالاشك فيه بدليل الموجود، لأن الموجود لايمثل البداية، ألا يحق لنا تصور ماكان ينبغي ان يكون موجوداً بالأمكان بدلالة الموجود بالفعل وبالاستدلال بما لدى شعوب المنطقة والشعوب الأخرى التي عاشت مراحل مماثلة للتي عاشتها العرب في جزيرتها.

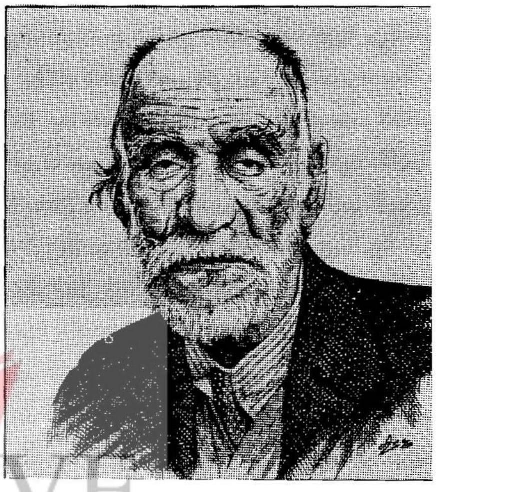
لكن السؤال الذي لانجد له إجابة شافية، يظل هو: أين هو هذا الشعر؟ حيث كل مايجيبنا به الباحثون القدامى والجدد، هو، أنه ضاع!

٦ ـ وهذا الشعر الذي ضاع، من ناحية أخرى، لابد أنه نظم في أشكال وأنواع متعددة: لابد أنه كان هناك شكل خاص بأغاني وقصائد الحب مثلاً، وشكل خاص بالقصائد والأغاني الدينية، والترانيم والتعاويذ، وشعر الصيد، وأغاني العمل... الخ إذ ليس معقولاً أن كل هذه الأنواع المتنوعة من الشعر، تنظم بشكلين، لاثالث لهما، هما: الرجز والقصيد. ولعل اشارة (الضبّي) الى قطعة من الشعر منسوبة للمرقش الأكبر، وهو من أقدم مانسمع عنه من الشعراء. ذات دلالته هنا.. حيث جاءت تلك القطعة على وزن عروضي لم يهتد المتأخرون الى تحديده، وقد يكون المرقش قد استخدم شكلاً موسيقياً قديماً، لعله من بقايا الاشكال التي مرت بها الأوزان العربية في مرحلة تطورها الطويلة [د. عزالدين اسماعيل، (مكونات الثقافة العربية الاولى)] بل لعل الصور القصصية التي نجدها في بعض قصائد الأعشى وامرىء القيس هي سمات متحدرة عن شعر ملحمي أو قصصي.

إن الحياة الدينية العربية في الجزيرة (جنوبها وشمالها ووسطها على حد سواء) الزاخرة بأسماء الآلهة والأرواح القدسية المتجسدة في الآبار والأشجار والحجارة.. والتي أحس بها العربي واقام لها المعابد... لابد أنها أفرزت منذ قديم الزمان، شأنها شأن الحياة الأجتماعية في مناحيها المختلفة الأخرى (أغان شعبية في نثر موزون بسيط) يمجد الآلهة والأرواح، كما يمجد الحروب ومآثر القبيلة وأبطالها.. (موسكاتي: الحضارات السامية) وخاصة اذا علمنا أن الشعر والغناء والرقص تكاد تكون أولى الفنون في حياة الأنسان وطفولة الشعوب سواء وجُدوا في الكهوف والجبال، أو في الغابات والسهوب، أو في الصحارى والواحات وحول الينابيع، أو في الأصقاع المنجمدة وصحارى الجليد كما هو لدى الأسكيمو، وهي غالباً ماتوجد معاً مترابطة متداخلة مع بعضها البعض.

متابعات في الثقافة

الزهاوي ومواهبه الأصيلة



الزهاوي

عندما نعت المستشرق كراتشكوفسكي شاعرنا العراقي جميل صدقي الزهاوي بالتشاؤم لم ينس أن يقرر قبل ذلك بانه (من أصحاب المواهب الأصيلة) فالزهاوي (١٨٦٣ ـ ١٩٣٦) جمع الى سهولة اللغة، دقة الأفكار مما جعل تلك الأفكار تطغى على منهجه الشعري في النظم حتى وصف بانه (شاعر الفكرة).

وحين توفي الزهاوي في اليوم الثالث والعشرين من شباط عام ٣٦، فقد الشعر العربي واحداً من أعلامه الذين لم يمروا بالحركة الشعرية دون أن يتركوا وراءهم شيئاً.

لقد عاصر الزهاوي أعوام النهضة السياسية والفكرية والأدبية، كما أتاحت له حياته في السياسة والصحافة والتعليم أن يشهد على جوانب ذات أهمية كبرى في حياة العراق والأقطار العربية التي أتيحت له زيارتها. ومن الناحية الفكرية، كان الزهاوي ممثلا للعقل العربي في نزوعه الى (العلمية) التي شعر المثقفون بالحاجة الماسة اليها في سياق التحول، وهكذا طرح (الزهاوي) نظرياته العلمية التي لم ترض العلماء كما يبدو بسبب اعتمادها على (التأمل) وليس على (التجربة)، الأمر الذي دفع بعض مؤرخي الأدب الى عده (فيلسوفاً) لا عالماً. وهنا أيضاً لا نستطيع تلمس جوانب فكرية مكتملة وانما مجموعة أفكار لا يربطها سوى التوق الى العلمية ومواكبة العصر.

وهكذا كانت كتبه في تعليل الجاذبية والكائنات والفلسفة ليست سوى ارهاصات باتجاه علمي أدبي يخسر فيه الطرفان!

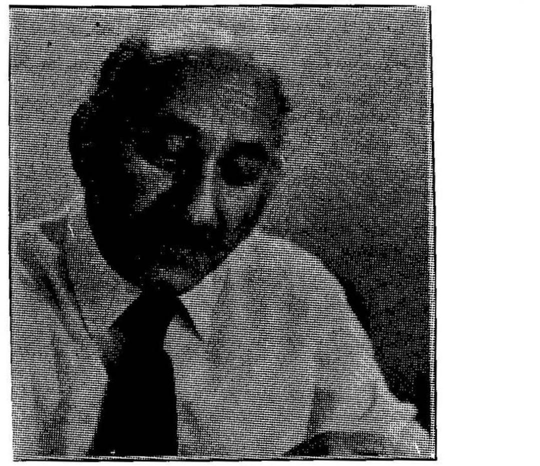
برغم ذلك، يظل الزهاوي نموذج الشاعر المفكر الذي جعل لشعره قضية ولكنه للأسف لم يستطع أن يعبر عن قضيته شعرياً بمعنى أن منحاه في النظم كان دوماً دون مستوى طرحه الفكري بل هو متخلف حتى عن ارائه في تحديث الشعر ودعوته الى الانطلاق وكتابة الشعر المنثور أو التحرر من القوافي. اننا نتذكر شاعرنا الزهاوي بالاعتزاز والفخر، ونرى أن ما أنجزه ـ برغم اختلافنا حول قيمته ـ يدل على حياة مفعمة بالشعر، معبر عن الحياة بكل تفاصيلها.

٢ ـ الغموض.. وأزمات الشعر الحديث

في مقالة أخيرة للشاعر بلند الحيدري، تناول موضوع (الغموض في الشعر العربي الحديث) الذي يبدو أنه من الأمور الكثيرة التي لم تحسم بعد. فبيننا من يعتبر (الغموض) سمة ملازمة للحداثة باعتبار أنها دعوة للغوص الى أعماق الذات، وذلك يتطلب تعقيداً والتواء في التعبير، وبيننا من لا يزال يعد (الغموض) دليل تاثر بالنتاج الثقافي للغرب وما صدرته الينا العقلية الغربية وهي تغزونا فكرياً!

لقد افترض الحيدري وجود نوعية من الغموض وصف أولهما بانه (غموض موح) أي أنه يشير وينبه ولا يغلق أو يعتم.. وهذا هو الغموض الذي دافع عنه ناقد كبير كالجرجاني وشبهه بالعناء الذي يلاقيه صياد اللؤلؤ وهو يبحث في الأعماق عن الأصداف..

أما الغموض الثاني فهو (غموض ممتحل ومصطنع) لا يفعل أصحابه اكثر



بلند الحيدري

من (تجريد الكلمة من معناها ونفض كل ما علق بها عبر تاريخها الطويل . .) وذلك في رأي الحيدري لا ينتج الا شعراً مصاباً بـ (ترف الشذوذ) . .

واذا كان الغموض في نوعه الأول يتجلى في اشعار الرواد ومن تلاهم من الستينيين ، فان الغموض الثاني يتمثل في اشعار السبعينيين الذين يستعملون كما يقول (لغة جاهزة وكانهم يكتبون قصيدة واحدة ملأى بالصور الغريبة المثيرة للدهشة الآنية والتي سرعان ما تزول من دون أن تترك خلفها اثراً يذكر . .) وذلك متأت في رأي الحيدري من (قصور في الادراك وقصور في التعبير) .

وشهادة بلند الحيدري هذه ـ رغم أنها تتناول ظاهرة واحدة في أزمة الشعر المعاصر ـ تدل على أن أمر شعرنا أصبح وخيماً الى درجة لا يحسن معها السكوت . والحيدري أكثر دراية من سواه بنوايا الحداثة واتجاهاتها فقد رافقها منذ بداياتها وعاصر أعلامها في العراق وساهم في تكوين كثير من تصورات جيل الرواد حول ذات المسائل التي يختلف حولها اليوم .

ان أزمة شعرنا المعاصر متعددة الجوانب حتى لتبدو أزمات عديدة ازاء تعدد ظواهرها واشكالاتها . وما الغموض الا المثال الأوضح الذي يتكرر كلما تحدثنا عن الطرق التي يجب أن يدخلها شعرنا الحديث في مسيرته .

٣ ـ عن مستقبل الرواية . . أيضاً

في الكلمة التي القاها غبر ييل غارسيا ماركيز في حفل تسلمه جائزة نوبل للاداب عام ١٩٨٢ ابتدأ بالكشف عن مصادر روايات جيله ، حيث المخيلة الشعبية والاسطورة والسحر . بحثاً عن (يوتوبيا) تقيم عدالة الأرض المفقودة .

في الختام ـ وبعد أن شرح ماركيز أوضاع القارة كلها ـ قال :



ماركيز

(نحن ـ مخترعي الحكايات ـ الذين نؤمن بكل شيء ، نعطي الحق في التفكير بان الوقت ليس متاخراً للانطلاق في خلق (يوتوبيا) مناقضة ، سيكون فيها مستحيلا على أي كان ، أن يختار للآخرين حتى شكل موتهم ، وتحصل فيها السلالات المحكومة بمائة عام من العزلة ، على فرصة ثانية على الأرض والى الأبد) .

ان ماركيز في عباراته هذه يحدد هوية الرواية في نظر جيله ويعيد الى الأذهان أزمان ازدهارها وقوتها ويعيد ، كذلك ، الأمل بان تغدو (فن العصر) لا كما تنبأ المتنبئون حين احتجوا على ضمورها بايقاع العصر وميل الناس الى النصوص القصيرة . . أو القصيرة جداً .

يبدو جلياً من شهادة كاتب مثل ماركيز ، هز ملايين القراء بعوالم رواياته الساحرة ، أن للرواية رسالة ، لا يمكن أن تحملها عنها الأجناس الأدبية الاخرى لما فيها من مميزات السعة والانفتاح شكلياً على المضمون واستيعاب مفرداته وادواته . .

في روايات ماركيز تتجذر الشخصيات والاحداث أيضاً ، وتاخذ شكلا محلياً يصل حد الشعبية في الفكر والتصوير . لكن ذلك كله مقدم في اطار من الجو الشاعري الشفيف الذي يقدم الوقائع وكانها تجري في الاحلام . وهذه بالضبط هي الطريقة التي يقترحها ماركيز لاقامة اليوتوبيا البديلة المناقضة . وليست هذه المهمة ، دون شك سهلة أو مرحلية .

ذلك اذن جزء من رؤية متفائلة لمستقبل الرواية الذي لا يحدده وقت أو كيفية معينة ، فالعمل الروائي تاسيس للمستقبل واعادة خلق الحياة . وليس تصويرها انعكاسياً فحسب . وذلك ما تمنى ماركيز ان يدركه مخترعو الحكايات كما يقول . .

حاتم الصكر

رسائل و تقارير

لقاء

د. صفاء خلوصي

الترجمة: نوع من الكتابة الذاتية

ـ لقد درست العروض وكتبت فيه كتابك المهم «فن التقطيع الشعري والقافية» ماهووجه الصعوبة الحقيقي في هذا العلم، وماسر شكوى المتعلمين والشعراء منه على حد سواء؟

لاصعوبة في العروض باعتقادي اذا ماسرنا على الطريقة التي اقترحها في كتابي «فن التقطيع الشعري» فقد جعلته أشبه بالملهاة والتسلية كلعبة الشطرنج أو النرد بحيث ان طلابي كانوا يقضون أوقات فراغهم في تقطيع كل بيت يعثرون عليه أو في تقطيع أصعب الابيات واشقها تقطيعاً، اما سر شكوى المتعلمين والشعراء منه فمأتاه انهم يتبعون الطريقة التقليدية المتبعة في «ميزان الذهب» وقد عانيت منه في مطلع شبابي ماعانيت فأعلنتها ثورة على الاسلوب البالي المتبع ورجعت الى ابن عبد ربه (الفصل الخاص بالعروض في كتابه «العقد الفريد» ومنه تعلمت الطريقة المقطعية السهلة الميسرة التي أوضحها في دوائره العروضية، ومنه أخذها الغربيون وساروا عليها الى يومنا هذا. لقد جعلت العروض ضرباً من الرياضيات المبسطة قائماً على عدد المقاطع الطويلة والقصيرة وتنسيقها باسلوب هندسي بارع، لذلك يجب ألا تكون هناك شكوى من العروض ودراسته وتدريسه بعد اليوم. . . . .

ـ جرت محاولات عديدة لعدد من الكتاب العرب مثل د. محمد النويهي، د. ابراهيم انيس، د. كمال ابوديب للاستفادة من طريقة النبر في العروض الانجليزي بدلاً من طريقة المقاطع في العروض العربي. مانصيب هذه المحاولات من النجاح أوالاخفاق؟

هذه الطريقة قد تصلح في الشعر العامي العربي المعتمد على النبر أكثر من المقاطع فالعامية العربية أشبه بالأنكليزية من حيث كونهما لغتين مبنيتين خاليتين من علامات الاعراب في اواخر الكلمات. أما العربية الفصحى المعربة فأشبه باليونانية الفصحى وتقوم على «الكم» لا على «الكيف» وعلى هندسة المقاطع وعددها، لا على النبرات، وعلى ذلك فمحاولات المرحوم النويهي والدكتور ابراهيم انيس مخفقة لامكان لها في تجديد العروض العربي.

ـ ماتزال طريقة تدريس العروض والقافية طريقة لاتجاري تطور العصر، فهل فكرت في تسهيل هذه الطريقة لجعل علم العروض أقرب الى مدارك الشباب وأمزجتهم؟

ـ قمت بمحاولات عديدة ولا أزال في طريقي الى المزيد من التيسير وهذا مماحمل الكثير من الشباب على ترك طريقة الشعر المنثور في النظم ومحاولة النظم الايقاعي المقفى، وقد جرت محاولات من اخوان آخرين استهواهم هذا الفن ومنهم الدكتور الكاتب وهو مهندس حاول أن يطبق نظام الحسابات الالكترونية أو (الكومبيوتر) على العروض العربي. كما أن باحثاً آخر هو الاستاذ المختار حاول أن يجمع الدوائر العروضية الخمس في دائرة واحدة وادخل الاستاذ الشيخ جلال الحنفي تيسيرات من ناحية خفض عدد الزحافات والعلل، اما انا فمعنى بتشخيص الأوزان ومعرفة الأبيات المكسورة وكيفية تلافي نواقصها.

ـ منذ اكثر من ثلاثين عاماً والشعر العربي يجرب منافذ عروضية جديدة تتسع لموضوعات هذا العصر ومشاغله، هل تابعت هذا الاتجاه وما مدى قناعتك به كبديل لعروض الخليل؟

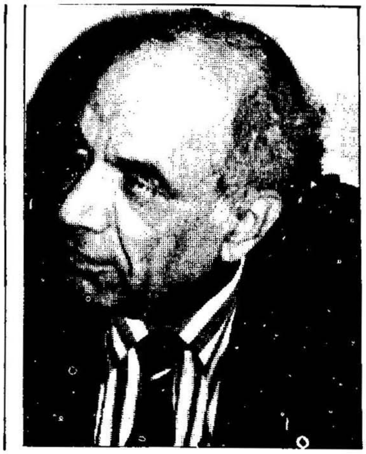
ـ نعم، تابعته باهتمام، ولكني لم أرفيه جديداً ولابديلاً لعروض الخليل وانما كل مافي الامـر أن ادعياء الجديد قد جرب العرب قبلهم كل هذه الالوان وعافوها لعدم ملاءمتها لعبقرية اللغة العربية، فهي لغة موسيقية رياضية وكل خروج عن هذين النطاقين يجعل الاذن العربية الدقيقة الأصيلة تشعر بنشاز مابعده من نشاز. . . . . . .

لقد جرب العرب الشطرذا التفعيلة الواحدة وهو متوافر في الرجز بخاصة وجربوا كذلك الموشحات بالوانها التي لاعدلها ولاحصر و انماطاً من العامية الاندلسية القائمة على النبر (لا الوزن الكمي) والبند، فوجدوا ان أرقاها وأوقعها في النفس الشعر العمودي الموزون المقفى، فنسبة الشعر العمودي لغيره كنسبة سيمفونيات بيتهوفن للأغاني الشعبية، ولايمكن لهذه الانماط المسماة بالجديدة ان تكون بديلاً لعروض الخليل، فبوسع هذا العروض ان يتسع لكل معاني الكون وانا على اتم استعداد لاعادة نظم كل مانظمه بدر شاكر السياب وسواء في الشعر الحر شعراً عمودياً ياموزوناً ذا قافية موحدة. . فاي جدوى اذن في هذا الانحراف عن المزاج العربي الاصيل والانجراف وراء تيارات الاوزان الأوربية. . اللهم الاعقدة النقص حتى في القضايا الادبية التى لناقيها !الاول فى العالم فنحن اول من ابتدع «القافية» وعلم الشعوب الاخرى استعمالها فى منظوماتها.

ـ بالنسبة للترجمة التى عانيتها استاذاً ومترجماً: هل أدت جهود المترجمين العرب الى اسهام مهم فى نقل الابداع الفكري والثقافي العالمي الى اللغة العربية؟

لا يمكننا ان ننكر فضل بعض المترجمين فيما قدموه من مترجمات قيمة فى مجال الابداع الفكرى والثقافي العلمي ولكن ذلك نزر يسير، فقد كنا نتوقع اكثر من ذلك الى مدى بعيد، لان ما من نهضة الا وجيش من المترجمين وراءها غير أن مكانة المترجم لم تصل بعد الى ما تستحقه من تقدير، فباعتقاد الناس ان المترجم مجرد «ناقل» وان الترجمة ليست خلقاً وابداعاً كمهمة الكاتب والأديب والشاعر بل محاكاة وتقليداً فكاننا نضع قيمة الصورة الفوتوغرافية الى جنب الصورة الزيتية على صعيد واحد ولو كان ذلك كذلك لما بقي اي فضل لليوناردو دافنشي ولا لرافائيل، ولا لبيكاسو!

اننا باشد الحاجة الى تغيير نظرتنا الى المترجم واعداد مجموعة كبيرة من المترجمين المبدعين يتخرجون في كليات تعدهم اعداداً خاصاً على ايدى المهرة من اساتذة الترجمة. وعندما نصل الى هذه المرحلة سنكون امة متحضرة بكل معاني الكلمة فالحضارة نقل وابداع وخلق وتجديد.



د. صفاء خلوصي

ودليلى على اننا لم نتوصل الى اسهام مهم بعد هواننا لا نزال فى ظمأ شديد لأن نروى غليلنا من ينابيع الغرب ومناهله!

ـ وسط غياب الاشراف المركزى المبرمج على جهود الترجمة نجد ان الانتقائية والاستلطاف الشخصي هو الدافع في الغالب لترجمة هذا الكتاب او ذاك، ثم ان كتاباً ما قد يترجم اكثر من مرة. ما هو اقتراحك لتنسيق جهود الترجمة ووضع اولويات لها؟

ان الانتقاء الشخصي عنصر مهم فى الترجمة فانا لا أترجم شيئاً لا اعجب به اذ ينعدم الدافع الذاتي ومتى انعدم الدافع كان النتاج هزيلا، ثم انني لا اجد بأساً في ترجمة كتاب باكثر من قلم واحد، وعلى يد اكثر من مترجم اذ ليس هناك ترجمة دقيقة كل الدقة مهما كان المترجم ضليعاً، فاذا وجدت اكثر من ترجمة امكن المقابلة بها والتوصل الى المعنى الدقيق.

ـ لقد مارست الكتابة والتاليف والترجمة والتحقيق والتدريس فاى منها كان اكثر قرباً الى نفسك واكثر تعبيراً عنها؟

كل هذه عناصر متكاملة ولا أستطيع ان افضل بعضها على بعض بسهولة. انه اشبه بتفضيل ابن على آخر، اما اذا احرجت وكان لابد من الاختيار والتعبير عن ذاتى فأقول: الكتابة نثراً وشعراً فهى اكثر تعبيراً عن ذاتي واخلد. . اللهم

الا الترجمة الادبية المعبرة عن شيء كنت أود أن اقوله فسبق لاحد غيري ان قاله بلغة اجنبية وفي هذه الحال اعتبر الترجمة نوعاً من الكتابة الذاتية، اما التاليف والتحقيق والتدريس فأمور وان كانت معبرة احياناً عن شخصيات متمايزة فقد يتساوى ويتشابه فيها الكثيرون ويحسنها الكثيرون ولا تخلد خلود الكتابة الذاتية، فقد ياتي زمان يصبح فيه ما نؤلفه قديماً ويأخذ مكانه مؤلف افضل وقل الشيء ذاته في التحقيق فقد يحقق الكتاب اليوم مليئاً بالنواقص والاخطاء ثم تكتشف نسخ مخطوطة اخرى. ويخرج علينا محقق آخر بنسخة اكثر كمالا ودقة.

اما التدريس فلذة وقتية ومتعة لا تدوم فهي ذاهبة مع الريح الا اذا نشرت المحاضرات ورأيت طلابك يتقدمون في مدارج العلم ومراقي المعرفة فهم كما قلت وأقول دائماً: مؤلفاتي الحية الناطقة التي لا تحتاج الى تنقيح لانها تنقح نفسها بنفسها على الدوام، بينما المدونة فتحتاج الى اعادة نظر وهذا قد لايتاح أو يتاح بعد مضي سنوات لان العلم في تقدم وتجدد والمؤلف مهما كان عظيماً لايصمد امام الايام الا فيما قل وندر..

خاص بالاقلام

محاضرة

سامي محمد:

الرواية والسينما التأثير والتأثر

اعتمدت دراسة سامي محمد، عدة محاور أساسية، هي «السينما والعقلية الأدبية» و «السيناريو شكل أدبي مستقل» و «العلاقة بين الفيلم والرواية» أما المحور الخامس وهو عن «أفلمة الرواية» فقد أخذ الجزء المهم من المحاضرة وجاء المحور السادس عن «الرواية العربية والسينما العربية» مكملا منهج الدراسة بسبب احاطته هموم السينما والرواية في الوطن العربي.. وقد خص السينما العراقية والرواية العراقية بجزء من هذا المحور..

وكان المحور التالي عن «لماذا الرواية في السينما؟» يجيب فيه عن استفسارات عامة حول نقل النتاج الروائي الى رقع سينمائية وسبب رغبة المنتجين في النص المكتوب.. أما المحور الذي كان تحت عنوان «المجاز في الادب والسينما» فقد اعتمد معلومات مأخوذة عن كتاب «السينما والحقيقة» لمؤلفته الشهيرة فيرجنيا وولف وكتاب «بودفكين» عن القصة الطويلة السينمائية وكتاب «اللغة السينمائية» لمؤلفه مارسيل مارتن وكتب اخرى كانت المادة الأساس لهذا المحور..

وجاء المحور الأخير بعنوان «الايجاز في السينما» وقد راح فيه الى السينما الفرنسية ولغة السينما الاميركية وسواهما.. من هنا رأينا الجهد الذي بذله سامي محمد في تقديمه كافة العناصر التي تنطق باسم السينما والرواية بين التأثير والتأثر...

*

كان لابد للسينما أن تكتسب في العقود الأخيرة مستوى ثقافياً، فهي بوصفها مصدراً للحكايات عند (فيدريكو فيليني) ودراسة وجودية عند (انغمار بيرغمان) وتعبيراً غنائياً عند (برتولوتشي) ومجموعة أخبار تأريخية عند (فرانشكو روزي) وسلاحاً سياسياً عند (غوستا غافراس) وتنقيباً في الذاكرة وامكانات اللغة عند (آلن روزنيه) فانها تعتبر كذلك أداة تعليمية وعلمية لا يستطيع أحد اليوم أن يختلف في مكانتها أو في وظائفها في مجالات الفن والثقافة المعاصرين..

ويستمر سامي محمد في اضاءة هذا الجانب، وهو يقول:

- ورغم عمر السينما القصير، فانها لحقت بالفنون التي عاشت اكثر من ألفي عام، ولم يقتصر الأمر على انها استعارت من الفنون الاخرى وسائلها وانما أسهمت هي نفسها بصورة حاسمة في اعادة الشباب الى هذه الفنون..

يمكن القول - مثلا - بأن القصة الحديثة لا تستطيع أن تعبر عن نفسها بغير الاستعانة الجمالية بالفن السينمائي، ومن غير الممكن أيضاً، التصور ان القصة لم تتأثر مباشرة بالسينما.. ان هذا التأثير يصل الى أقصاه عند مفاهيم (آلن روب غرييه) في «الموضوعية السينمائية».. الهدف النهائي لكاتب الرواية، وهو يزعم ان العنصر اللغوي الملائم للقصة الجديدة هو «الصفة البصرية الوصفية» وتبعاً له فان رؤية القصصي يجب أن تكون رؤية الكاميرا، وقد أدى به هذا الاقتناع الى الاخراج السينمائي.

*

ويستعرض سامي محمد في محاضرته المهمة عن الرواية والسينما آخر ماطرأ على عملية نقل الفن الروائي الى الفن السينمائي، شارحاً العناية الاستثنائية لكبار المخرجين العالميين بالروايات الشهيرة والتي لاقت رواجاً خاصاً بين القراء في مختلف أنحاء العالم، فيقول في المحور الخامس المعنون «أفلمة الرواية»:

- ان تحويل أي عمل روائي جيد الى فيلم جيد هو اضافة بلا شك لهذا العمل الروائي، ان رواية ما رغريت ميشيل (ذهب مع الريح) لم يكتب لها أن تنتشر



سامي محمد

عالمياً قبل أن يؤفلمها المخرج فيدور فيليمنغ في شريط سينمائي وقد اعتبر الفيلم واحداً من أعظم عشرة أفلام منذ ظهور السينما الصامتة الى جانب (مولد أمة) لكريفيت وفيلم (المواطن كين) لمخرجه الكبير اورسون ويلز و (المدرعة بوتمكن) لازنشتاين . .

والمفيد الممتع في دراسة سامي محمد انه لم يغفل في محاوره عامة، تلك الصورة الشاملة التي يحتاجها الدارس المتابع، ومن المهم ـ بهذا المضمار ـ أن ننظر الى بقية المحاور بشيء من الدقة والاهتمام.

*

في المحور الخاص بالرواية العربية والسينما العربية، انشد جمهور اتحاد الأدباء الى الشرح الذي قدمه سامي محمد، وكان العديد منهم يتابع المحاضرة بالكثير من الاهتمام فقد ظهرت السينما المصرية عقب الثورة القومية الاولى بسنوات قليلة، كامتداد لنهضة مسرحية كبرى، كان من أعمدتها في التراجيديا «يوسف وهبي» و «جورج أبيض» وفي الكوميديا «علي الكسار ونجيب الريحاني» وفي الغنائيات «سيد درويش وزكي عكاشة» وفي البداية ـ كما يقول سامي محمد ـ عزفت رؤوس الأموال المصرية عن المساهمة في هذه الصناعة الجديدة لدخول عدد من المغامرين الاجانب في ميدان الاخراج مما عرض بعض الممولين للخسارة المحققة، وتولى الفنانون بانفسهم تمويل أفلامهم فدخلت عزيزة أمير وفاطمة رشدي ويوسف وهبي ميدان الانتاج . .

قطع المحاضر مسافة سنوات من عمر السينما، وهو يسير بالجمهور من زمن الى زمن حسب تسلسل ما جرى للفن والرواية معاً، غير ان ما يلفت النظر هو ان السينما العراقية على قلة انتاجها يغلب عليها طابع الافادة من الاعمال الروائية التي كتبها عراقيون وفي ظني ـ والكلام ما زال لسامي محمد ـ ان عنصر الالتزام الذي تمسك به مخرجونا وكان هذا من تأثير مسرحنا العراقي الملتزم على مدى تأريخه هو الذي دفعهم الى انتقاء قصص وروايات عراقية تحمل قضايا وهموماً اجتماعية وسياسية . .

واذا ما بدأنا بفيلم «سعيد أفندي» الذي كتب نصه الفنان يوسف العاني فسنجد انه مأخوذ عن قصة «شجار» للقاص آدمون صبري بعده ظهرت مجموعة أفلام عراقية معتمدة على قصص أو روايات عراقية مثل (المنعطف) الذي اعتمد على رواية (خمسة أصوات) للروائي غائب طعمة فرمان، و (الظامئون) لعبد الرزاق المطلبي، و «النهر» المأخوذ من رواية «النهر والرماد» لمحمد شاكر السبع . . والقمر الماخوذ عن رواية القمر والاسوار لعبدالرحمن مجيد الربيعي . . وغيرها

*

أما المحور الذي تركه المحاضر تحت عنوان (لماذا الرواية في السينما؟) والذي أخذ من الوقت ما يزيد على ربع ساعة وأربع صفحات فولسكاب، فقد جاء فيه: ان اعتماد السينما على الأعمال الأدبية لم يعد مشكلة من المشكلات المثارة كما كانت من قبل بعد أن اتضحت الحدود الفاصلة بين فن الفيلم والفنون الأخرى . . ويخصص الناقد الفرنسي الكبير (آندريه بازان) الفصول الثلاثة الاولى التي تشغل نصف الجزء الثاني من كتابه «ما هي السينما؟» للدفاع عن اعداد السينما للأعمال الأدبية، ويقدم مثالين نموذجين في رأيه للاعداد السينمائي هما «يوميات قس في الارياف» اخراج بريسون و «السيد ريبوا» اخراج رينيه كليمان.

وقد أغفل المحاضر الحديث عن المجاز في الأدب باعتباره موضوعاً مألوفاً عند الحضور، وراح يركز حديثه على المجاز في السينما، وقال في معرض أمسيته التي استغرقت اكثر من ساعة ان الصورة تدخل في علاقة جدلية مع المتفرج في مركب عاطفي وذهني وان الدلالة التي تأخذها في النهاية على الشاشة تكاد تتوقف على الحيوية الذهنية للمتفرج بالقدر نفسه الذي تتوقف به على الأدارة الخلاقة للمخرج.

وفي وسعنا أن نقول ان كل صورة (تتضمن) المعاني اكثر مما (تفسرها) ولهذا السبب تكون معظم الافلام الجيدة مفهومة على عدة مستويات تبعاً لدرجة الحساسية والتصور والثقافة عند المتفرج «وهذا ما لمسه المحاضر مراراً ـ كما يقول ـ عندما عرض في برنامجه «المكتبة السينمائية» أفلاماً رفيعة المستوى، اذ انه فوجيء بتباين درجة قبول هذه الأفلام عند جمهور المشاهدين» . .

عبدالستار ناصر

الصورة الفنية في شعر الأعشى الكبير

تأتي دراسة الباحث عبد الآله علي حمود الصائغ التي نال بها درجة الدكتوراه من كلية الآداب في جامعة بغداد بعد مجموعة من الدراسات التي اهتمت بهذا الموضوع ورصدته من خلال فنّ الشعر أو النثر العربيين، ونذكر من هذه الدراسات على سبيل الاستدلال: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي للدكتور جابر عصفور والصورة الأدبية للدكتور مصطفى ناصف والصورة الفنية في الشعر الجاهلي للدكتور نصرت عبدالرحمن، والصورة الأدبية في الشعر الأموي للدكتور محمد حسين الصغير، وهناك دراسات أخرى في هذا الشأن، وقد ثبّتها الباحث عبد الآله الصائغ في خاتمة دراسته، وأشار في ثناياها إلى مدى استفادته من كل دراسة.

وكان الباحث قد أشار في خاتمة دراسته الى طبيعة معاناته وهو يفكّر باقتحام موضوعه «فالصورة الفنّية منظور يغري الباحث بسبر أغوار لاقبل للبحث بها إذا ماوضعنا أمام أعيننا ضغوط التجارب الأوربية في هذا الميدان، والأعشى مبدع كبير يذهل الدارس المتأمّل بتناول تفاصيل تضيف كثيراً الى سيرة الشاعر والشعر، الاّ أنها تأخذ كثيراً من مساحة المنهج الذي تحدد بخطة واضحة مقرة، فضلاً عن الاختلافات المرهقة في وجهات النظر تجاه دلالة الصورة الفنية ووظيفتها من جهة، واضطراب التقويم النقدي تجاه شعر الاعشى من جهة أخرى». إذا فالباحث متوزع بين مفهوم الصورة الفنية لدى الأوربيين ومفهومها لدى العرب الأقدمين والمحدثين، تضاف الى هذا جملة من الأمور التي كان عليه أن يضيئها وفق منهج أكاديمي منسق فهل نجح في هذا؟

أشاد الأستاذ الدكتور أحمد مطلوب رئيس لجنة المناقشة بأسلوب الباحث وبلغته الجميلة وأشار الى نزعته الاستقلالية، بمعنى ان الباحث لم يلجأ الى منهج جاهز ومقاييس شائعة يقحمها على الصورة الفنية لدى الأعشى، وانما استخلص قواعده الخاصة به. ومع ان الدكتور أحمد مطلوب يرى ان الصفحات الأولى التي تشكل مادة الفصلين الأول والثاني وهي مائة وخمسون صفحة، كان بالأمكان التخفّف منها والاكتفاء بالفصول الثلاثة الأخيرة وهي في صلب موضوع الدراسة، وتكفي تماماً للحصول على درجة الدكتوراه، الا انّه لايرى أن الباحث مخطىء، ولكن الدكتور أحمد مطلوب كان يشفق عليه من هذا الجهد الاضافي الذي دفع الباحث اليه حرصه على أن يلمّ بكل جزئيات موضوعه وتفاصيله، ولم يترك حتى تلك الجزئيات التي تبدو قريبة من الموضوع ولكنها ليست لصيقة به. وقد أضاف الدكتور أحمد مطلوب في نقاشه مع الباحث حقيقة أنّ الصورة الفنية عند القدماء هي التشبيه المركب، ولم تُسمّ بمثل هذه التسمية الا حديثاً، وكان يرى أنّ من الضروري توحيد المصطلح في هذا الشأن والاقتصاد في استعمال بعض المصطلحات الحديثة. وعلى الرغم من ان الدكتور أحمد مطلوب يرى أنّ الباحث جزأ الصورة الفنية فأفقد دراسته شيئاً من الروح والحياة إلاّ انّ دراسته كانت جيّدة في مجملها.

وكان الدكتور بهجت الحديثي قد اشار الى هذه المسألة ذاتها وفصّل فيها، فقد ذكر انّ الباحث جزأ الصورة الفنية في شعر الأعشى، وكان ينبغي النظر اليها على انها كائن حيّ، لقد مزّق الباحث الصورة الفنية ـ على حدّ اعتقاد الدكتور المناقش ـ ونود القول هنا انّ التجزئة هي سمة الدراسات الاكاديمية عامة اذ كيف يتسنى لنا دراسة ظاهرة أدبية تخص الصياغة الفنية لنمط شعريّ أو نثريّ من غير تفتيت لعناصر شكله ومضمونه؟ إنّ مصطلح الصورة الفنية هو مصطلح حديث، وكان الدكتور بهجت الحديثي يأمل من الباحث أن يعالجه وفق رؤية دلالية حديثة، ولكنّ الباحث، كما اعتقد الدكتور المناقش ـ تردّد بين رؤية المحدثين والأوربيين للصورة الفنيّة، وتاه بين المناهج، اذ لم يستقر على منهج ما، وقد أجاب الباحث على هذا بأنه اتبع منهجاً تكاملياً قوامه تحليل النص تحليلاً فنياً والاستئناس بالملاحظات التأريخية والجغرافية والنفسيّة والاجتماعية، أي أن الباحث أخذ من كل منهج بطرف. وأضاف الدكتور بهجت الى ملاحظاته انّ الباحث كان متسرعاً في بعض مواضع بحثه، وانه استطرد في مواضع أخرى.

أمّا الدكتور عادل البياتي، فقد اشار الى أنّ موضوع الدراسة ضيق، كان بوده لو انّ الباحث ـ وقد اشاد بقدرته المتميزة على الربط والتحليل ـ اختار موضوعاً أكثر سعة، وقد أجاب الباحث بأن الصورة الفنية موضوع جديد بالنسبة لتراثنا، وكان عليه أن يتقصى الصورة الفنية أوّلاً ثم يرصدها داخل شعر الأعشى، وهذا مايبرّر وجود الفصلين الأول والثاني في الدراسة من جانب، ومن الجانب الآخر يجعل الموضوع ينهض بأن يكون أطروحة دكتوراه، ثم ان التركيز على جانب واحد في الدراسات عامة يعطي فرصة اكبر للباحث في أن يضيء جزئيات صغيرة ودقيقة، وهذا لايتاح في الموضوع التي تكتب عن عصر بأكمله ـ على سبيل المثال ـ إذ قد يكون استنتاجات الباحث في تلك الحالة عامة وسطحية، يضاف الى هذا أنّ وجود الدراسات الرائدة لاساتذتنا والتي يمكن الارتكاز عليها تخلق ضرورة أن تتجه الأجيال الجديدة من باحثينا الى الزوايا الصغيرة غير المضاءة في تراثنا، وتكون جهودهم منصرفة الى التحليل والاستنتاج الذي يتلاءم وطبيعة التخصّص الدقيق.

ولم يرَ الدكتور عادل البياتي من ضرورة لكل تلك الاحصاءات التي قام بها الباحث في خاتمة بحثه، كما ان الباحث كثيراً ماكان يستطرد حسب اعتقاد الأستاذ المناقش، وهو قد يحمّل النص في بعض مواضع دراسته أكثر مما يطيق، لقد أعجب الباحث بشاعره حتى فضّله على جميع شعراء عصره، كما وضع في متن الدراسة أسماء باحثين كان من الأفضل أن يضعهم في الهامش.

وكان الدكتور طارق العوسج في مناقشته قد رأى أنّ موضوع الصورة الفنية

في الدراسة غير واضح وانه ربّما اختلط بالفكرة وأن الباحث لم يستفد كثيراً من أحكام البلاغيين العرب، وقد أضاف الدكتور طارق الى الدراسة رؤية اخلاقية للشاعر، بمعنى ان الاعشى في اعتقاد الدكتور طارق العوسج وفي بعض صوره الحسية عن الخمرة أو المرأة شاعر (سفيه)، فلماذا يدافع عنه الباحث في دراسته ويفضله على غيره من الشعراء؟

وقد صوّب الدكتور طارق للباحث جزئيات ينصرف معظمها الى الجانب الاعتقادي ويتعلق بعضها بنصوص قرآنية وأحاديث نبوية شريفة.

وأختتم النقاش الذي دام اكثر من أربع ساعات ونصف الدكتور عناد غزوان، وهو الأستاذ المشرف على الدراسة حيث اشار الى أن موضوع الدراسة جديد وان منهجها مبتكر، وأنّ الباحث لم يجزىء شعر الأعشى، بل نظر الى ديوانه على انه قصيدة واحدة، ولم يهشم الصورة لديه بل تقصاها وانتهى الى نتائج دقيقة يمكن الاعتماد عليها.

أما عنوان الرسالة وضيق موضوعها، وقد أشار اليه اكثر من أستاذ مناقش، فلا اعتراض عليهما لأن الطالب لم يستقر عليه. لقد اثبت الطالب ان التراث العربي حي نابض وانه ليس مجرد ركام مكدس، وقد اثبت هذا ـ كما رأى الدكتور عناد غزوان ـ بشكل عملي قوامه هذا التقصي الدقيق للصورة الفنية في شعر الأعشى.

ولاشك في أن دراسة الدكتور عبد الآله الصائغ هي دراسة جديرة بأن تقرأ، لاسّيما وأن فيها التقاءً حميماً بين القديم والحديث، وقد صاغها (الصائغ) بأسلوب شاعر وإلى هذا اشار اكثر من أستاذ مناقش، وقد اجيزت الرسالة وعدت مستوفاة لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في مساء السبت الثاني والعشرين من كانون الأول عام أربعة وثمانين وتسعمائة وألف، وفي قاعة الادريسي في كلية الآداب بجامعة بغداد.

د. صبري مسلم

مسرح

بدر شاكر السياب.. ممسرحاً

(ملاحظات نقدية على العرض المسرحي لفرقة المسرح الشعبي ليوم ٩/١٢/٩٨٤. على قاعة مسرح الـ ٦٠ كرسياً)

- ١ -

للدكتور عقيل مهدي اسهامة متميزة في رسم صور مسرحية ـ قلمية



لشخصيات عراقية حديثة، فقدم في هذا المجال، الفنان يوسف العاني بمسرحية عن حياته وفكره، ويقدم اليوم لفرقة المسرح الشعبي (السياب الشاعر والانسان) من خلال رؤية مسرحية لا شعاره واوجاعه وفي جعبته مشاريع مسرحية لشخصيات ادبية وفنية مهمة.

والطريقة ذاتها في تقديم الشخصيات الادبية والفنية مسرحياً تغني رؤية وثقافة المشاهد الذي يجد في مشاهدته لحياة وافعال شخصيات عراقية معروفة امكانية الأضافة لها. فالمشاهد هنا يشترك بخبرته وثقافته في تعميق رؤية النص وفي إضفاء بعض الخصائص عليه. وتعتبر هذه المحاولات التي بدأها عادل كاظم في (نديمكم هذا المساء) عندما قدم الممثل العراقي حمادي الهبش طريقة حديثة في سحب الدراما الى الحياة الثقافية والمالوفة بعدما كانت لاتحيا الأوسط الاقدار والتواريخ والذات، كما تصبح محاولة لمسرحة تاريخنا الثقافي المعاصر من خلال نماذج حية ومسهمة في تكوينه. الا ان مثل هذا التاليف ـ او التوليف ـ عرضة لان يناله العطب فالمسرحية سرعان ما تنطفىء بعد الانتهاء من عرضها الا اذا استطاعت ان تربط بين الحدث والتاريخ الاجتماعي العام، كما ان المعد او المؤلف لن يستطيع الالمام الكامل بتفاصيل حياة هذه الشخوص من خلال نتاجها الادبي والثقافي فقط. ومع ذلك تبقى المحاولة اسهامة جادة في توسيع افق التاليف المسرحي وفي جعل مفاصل الحياة الثقافية متداخلة بالتاريخ العراقي العام. مما يسهم في القاء الاضواء على الشخصية تارة وعلى التاريخ العام تارة اخرى.

والسياب الذي تعامل الدكتور عقيل مهدي معه مسرحياً واحد من النماذج التي يقرأ التاريخ الثقافي من خلالها وهي واحدة من الشخصيات التي تاثرت بهذا التاريخ. وريادته للحداثة في الشعر مع زملاء كبار له كالبياتي ونازك اسهمت في جعل بعض مفاصل حياته البسيطة العادية منظوراً اليها بعين مكبرة. وتحاول المسرحية التي قدمها لنا الدكتور عقيل مهدي القول ان الادباء يبقون جزءاً من التاريخ الوطني العام. هذا الجزء الذي لن يستطيع احد انكاره او اغفاله او التطاول عليه، فالأرث لا يصل دائماً صافياً.

- ٢ -

يعتمد العرض المسرحي على توليف فكري - شعري لأشعار السياب، تلك الأشعار التي عكست معاناته واوجاعه فكانت السجل الذي دون فيه رؤيته الماساوية في اطار من النبوءة المبكرة للموت وفي الكشف عن ثقافة ترفض الاكفان القديمة.

قدم العرض بطريقة تعبيرية حيث كانت قطع الاكسسوار توضح الأطار الرمزي والواقعي للموت، وحيث كانت الخيالات للسياب تتجسد عبر تداخل وعي المخرج بمعاني المقاطع الشعرية ومدلولاتها الماساوية فالطريقة التي مكنت الدكتور مهدي من فهم السياب كانت تحمل في صياغاتها حساً شعبياً بالماساة العامة لجسد واشعار السياب. وكانه يوظف ثنائية الجسد والروح توظيفاً ثقافياً معبراً عن رغبة دفينة للسياب يوم كتب مبكراً قصيدة طويلة عن الصراع بين شاعر الجسد وشاعر الروح.

ويلاحظ المشاهد ان العرض التوليفي لاشعار السياب صاحبته رؤية خاصة للمخرج، وتتخلص رؤيته بأن يبدأ العرض بعد موت السياب. هناك حيث تصبح السيطرة الكاملة لمخبر الجحيم بأن يحاكم موتاه كما كان يرى دانتي في (الكوميديا الألهية). وقد أصبح كل من السياب والمخبر ثنائية العرض الدرامي وقد سبق لجوته ان عالج الموضوع ذاته في مسرحيته (فاوست) حين باع فاوست روحه للشيطان كرهن لقضايا الحياة البسيطة، لكن فاوست يتمرد على الشيطان. هكذا نجد السياب يتمرد على المخبر فيصعد الجلجلة كما لو كان مسيحاً مسربلا بالشوك قائلا ملء فمه: لن يخون الانسان وطنه.

والمسرحية تسير بهذا الخط التصاعدي المبتدىء من المقبرة الى الجلجلة، ومن الحس الفردي الماساوي بالفاجعة الى الحس الجماعي. فكانت تعرض لنا مشاهد متراصفة يتداخل في صياغتها الحلم والخيال مع الواقع. بين ان يصبح السياب شاعراً ووطنياً متميزاً وبين ان يسوقه المخبر الى المواقف المناقضة لذلك. ووسط هذه الدرامية المعقدة كانت الأفعال المسرحية تجسد هذه الثنائية. ثمة اشباح الجحيم وقد غطت وجوهها تمارس فعلها الطقسي كما لو كانت آتية الينا عبر احساساته وهو على فراش الموت. وثمة عالم واقعي يمارسه «ابو ناجي» ممثل الثقافة الانكليزية، على الشاعر كما لو كان عالماً مرئياً عبر لندن وباريس والمدن الضبابية، يتهمه بالسرقة من أديث ستويل واليوت وباوند، وكأن الحداثة في شعرنا لا تظهر الا من صلب أب اجنبي. وثمة كفن شفاف يغلق اردنة المسرح وزواياه كما لو كان غطاء لمجتمع سحري سري يتداخل فيه غبش الحلم والخيالات بالواقع. وثمة زوايا ينفذ الشاعر والشعر منها الى عالم الموجودات عالم وفيقة وشباكها الازرق وعالم المسيح المسربل بالشوك وعالم جيكور الطيني والليلي النجوم وعالم، الذات المكتئبة وعالم الأسرة البيض المكفنة بالكلمات والشعر الخوف من ان ينتقم منه احد: وعالم المرض الذي احال الجسد الى طاقة من الأرتكاس الشعوري والضعف. وثمة احتضارات للروح وللأفكار وثمة حواش تتسرب الينا عبر اجواء الاخطاء كل ما كان يخفيه السياب عن شعره. وثمة شخص غريب وسط هذا كله، فيتذكر دورة الاسطوانة العراقية والمغرب العربي والأطفال وجميلة بوحيرد وبور سعيد وأيوب وأسوار ياجوج وما جوج والمومس العمياء وعيون ميدوزا وساحة ام البروم والمدينة الغول وبويب وبيت الجد وثمة اغنية خفيفة تنبثق من داخل هذه الخيالات المتجاورة. ان على الناس ان تفهم معاناة الشاعر.

- ٣ -

يتضح من خلال العرض ان الدكتور عقيل مهدي كان يكتب نقداً لحياة وشعر السياب بطريقة العرض المسرحي. فالعرض الذي شاهدناه ليس الا رؤية نقدية اعتمدت طريقة التوليف من خلال تراصف مشاهد متباعدة تتداخل فيها معاناته الحياتية واشعاره. وطريقة وصف المشاهد طريقة حكائية، ثمة قصة كبيرة هي قصة الأطار العام وثمة قصص قصيرة كمفاصل مهمة للقصة الاطار وما شاهدناه من تنوع في شخصية المخبر الذي يتوسع فيشمل ابو ناجي واشباح الجحيم، والخيالات المرضية ليست الا تنويعات درامية على توسيع دائرة الشر في حياة السياب، فالمسرحية ليست الا رصداً لأبعاد هذه الدائرة. وعموماً فالتجربة مفيدة تميل في الكثير من عناصرها الى الكثافة والترميز والتعبير المباشر بالأشياء. وكان بامكان المخرج أن يوسع من فهمه لمعاناة السياب ليشمل بها معاناة المرحلة، فالشاعر بدا لنا انه عاش في فترة لا متناقضات كبيرة فيها. ظهر كما لو كان وحده يفهم الحياة والادب والثقافة في حين ان الفترة التي عاشها السياب تعد من الفترات التحويلية الكبرى فى الحياة السياسية والثقافية. فالحداثة في الشعر لم تكن وليده قفزة ذهنية لشاعر حالم رومانسي، وانما كانت احدى الصدف الثقافية الكبيرة التي حولت طريقة الوعي من الاساليب القديمة الى اساليب حديثة. كما كانت تعبيراً خفيا عن مخاضات اجتماعية وسياسية اعمق. ولذلك كانت الحداثة في الشعر وما تزال مرتبطة بوعي الناس الاجتماعي. اقول كان بامكان المخرج والمعد ان يوسعا من دائرة السياب فيجعلا منه حضوراً اكبر في الثقافة وفي الحياة وان يجعلا منه ليس شخصا فردياً غير متجانس. وانما شخصاً يمتلك حقيقة الثقافة المتقدمة، وفي فترة اتسمت بالتناقضات الحادة فكانت الثقافة احدى اهم الساحات التي عكست هذه المتناقضات.

- ٤ -

ولا نملك بعد المشاهدة الا ان نقول ان مسرحا اوسع من مسرح الـ «٦٠»

كرسي كفيل بان يحيل العرض الى حفل درامي اوضح ، وثمة من يؤكد ان مسرحية كهذه تكتسب قيمتها من خلال اعادة عرضها المستمر ، وأن تكون احدى فقرات الأحتفال بميلاد السياب لا بوفاته ، وثمة من يقول ان ممثل دور السياب ميمون الخالدي والاخرين قادرون على صياغة اسئلة فنية اكبر واوضح لو كان العرض يقدم بانارة متميزة ـ حيث تعتمد حرفيات هذا النص ، وبديكور ذي مستويات يظهر فيه القبر والسماء ، بويب والمزاريب الناشحة بالمطر جيكور والمدينة الغول . ومع ذلك ما وصل الينا عبر تمثيل فاضل احمد ـ المخبر ـ وفارس دانيال وشافي عبدالله وجمال عبيد ونرمك مصطفى ونيكار حسيب واياد وحمزة كفيل بان يتطور لاحقاً عندما تترمم بعض الهفوات الصغيرة من الحركة والاداء والتناسق . . وكان بامكان ميمون الخالدي ان يتخلص من النبرة الحزينة التي غلفت دوره ، فالسياب يمكن ان يرى اوضح من خارج اطار الحزن الذي انعكس على التمثيل فكان الوجه الفني الابرز في الاداء . .

كان العرض عموماً تذكيراً ثقافياً بان الدراما الحقة لا تنمو الا وسط الحياة الشعبية ووسط الافعال الثقافية الكبيرة . ومحاولة الدكتور عقيل والذين سبقوه ليست الاخطوة متميزة فى هذا الاتجاه ، فالممارسة الفنية الحية لبعض مفاصل الحياة الثقافية والسياسية العراقية كفيلة بان تنمي في المشاهد الحس الدرامي وهو احد الانشطة العقلية التي تدفع بالجمهور الى التفكير مرتين بحياته الخاصة . وبالحياة الاجتماعية المحيطة به . .

ياسين النصير

معارض

الاربعة في معرضهم الثالث

تتكرر تجربة معرض الاربعة : فاخر محمد وحسن عبود وعاصم عبد الامير ومحمد صبري ، وهي تجربة بشرت بوادرها بعطاء يبعث على التفاؤل ، حيث أقام الاربعة مؤخراً معرضهم الثالث المشترك على قاعة الرواق في 20 / 11 / 1984 . أعضاء المجموعة يشتركون الى حدما ، في رؤيتهم وهم يتخذون من الانسان محوراً لتكويناتهم . ففيما عدا حسن عبود الذي جعل الانسان رمزاً تدل عليه عناصر حياتية اخرى فقد عمد زملاؤه بشكل عام الى اتخاذ رأس الانسان موضوعاً رئيساً كما صوروه جزءاً من طبيعة كبرى يتفاعل معها فتحدد له مكانه وتخترق ذاكرته تحاول ان تسترده اليها لتمنحه طمأنينة الوجود .

لا ادري ان كان الفنانون المشاركون قد توصلوا حقاً الى ماذهبوا اليه في بياناتهم وتصريحاتهم بشأن موقعهم الفني واضافاتهم ومفاهيمهم التي وجدت فيها بعض الارتباك والتشويش اذ ان الكلمات الكبيرة لن يكون بوسعها في هذا المجال ان ترفع من قيمة العمل ان لم يكن هذا العمل حاوياً لشروط حياته ونجاحها . من المؤكد ان اعضاء المجموعة على جانب من الموهبة غير ان التجربة تنمو بمقدار الاصرار على بلورتها وتطويرها بصرياً وحسياً وذهنياً لذا فإني ساقف هنا عند تجربة واحدة اعتبرها نموذجاً حقاً للعمل الجاد والموهبة الخلاقه هي تجربة الفنان فاخر محمد .

في الاول من آذار 1984 شهدت قاعة الرشيد معرضاً شخصياً للفنان فاخر محمد مر مروراً سريعاً اذ لم يمكث اكثر من اربعة أيام غير ان ذلك المعرض كان قد كشف عن جانبين اساسيين في شخصية الفنان : هما القدرة الخلاقة والبحث عن النفس من خلال الفن وبلورة التجربة بأ ستقلالية تامة . وفي هذا المعرض ، مشاركاً مع جماعة ، يحملنا فاخر نحو آفاق جديدة في تجربته الحيّة .

وفاخر ، منذ ان ظهر لاول مرة في المعارض الجماعية (على 1978) وجدناه رؤية تجمع بين الانسان والطبيعة تتمثل فيها الارض بامتداداتها الخضراء الشاسعة ويظهر الانسان من خلالها شاخصاً مجسداً يحمل عبء وجوده كما لو كان نسغاً ينبع من هذه الخضرة ويتغذى من احزانها . فتارة يظهر طليقاً واخرى داخل مكعب كبير واحياناً يبدو جسداً متلاشي الرأس ولكنه ابداً في عناق سرمدي مع تلك الامتدادات .

ثم يتفتت الانسان وتتجزأ الطبيعة ليلتحما من جديد بتكوين ايحائي جديد . فيمعن الفنان في طرح تفاصيل دقيقة ويتخذ الاحجام الصغيرة اطاراً يجمعها فينتقل من التحديد بالكتل اللونية الى تحديد بالخطوط . وتظهر هذه التجربة بعد أن أرست قواعدها في معرضه الشخصي الاول (اذار 1984) حيث شق طريقاً مستقلاً في رؤيته جاداً في صنعته . هناك حقق مرحلة يمكن اعتبارها اللبنة الاساسية في مجال بحثه البصري والحسي والفكري كما أكد على تلك الموهبة التي اعلنت نفسها بقوة ووضوح منذ البداية وها هو يقودها نحو عطاء فني يعتمد على الركون الى التجربة الشخصية التي تستمد مادتها من جوهر انسانه وتلتصق قدر الامكان ببيئته .



تحـول عنـاق الارض عنـد فاخـر محمـد الى شيء آخر . . الى فرط الذاكرة فوق القماش او الخشب وتحولت المساحات الممتدة التي تكشف عن ظواهر الاشيـاء الى رؤيـة كامنـة في الضمير تدل عليهـا تلك العنـاصـر الصغيـرة بل المتناهية في الصغر احياناً. فهي ليست ليليات انسان يرزح تحت عبء همومه وانما هي تفاصيل طفولة تطرح نفسها بعفوية فتجمع بين سمكة صغيرة وشكل انسـان يصـوب نحـو رأسـه مسدساً. ويكاد المشاهد يحس ازاء هذه المشاهد المـركبـة المليئـة بالحـدث والحـركـة والرمز انها تبحث عن حقيقة انسانية يود الفنان التوصل اليها من خلال المزج بين الحقيقي والمتخيل.

وتنهج تجـربتـه مسـاراً اشد جرأة واكثر امتلاكاً لاداتها ففي معرض الاربعة الذي نحن بصدده الان يقدم فاخر محمد ستة من اعماله مستوحاة من الانسان والبيئة الطبيعية غير انها في الواقع ولوج في صلبها وتحرك من قلبها. والجديد هنـا، الى جانب التـركيز على استعارة عناصر من الطبيعة وتوزيعها على سطح اللوحـة منـذ امعن في تقـديم رؤيته ضمن إطار غير تقليدي وذلك بتكسير شكل اللوحة الخارجي ومنحه شكلا جديداً. فهو تارة يتخذ هيئة الطير واخرى شكل السمكة او حركة متموجة في الآفاق. وبذلك يكون فاخر قد قدم تجربة شكلية ربما لم تكن مطروحة من قبل في معارضنا غير انها بالتأكيد ليست جديدة فقد حاول من قبـل فنـانـون عالميـون تكسير الشكل الخارجي للوحة لمنحها بعداً بصرياً اضافياً ايغالاً في تقديم الاشكال المبتكرة لتنسجم مع المضمون بعد ان تم تحطيم الشكل داخل اللوحة الى حد انعدامه احياناً. ولعل من ابرز تجارب هذا العمل ماقدمه وروشنبرغ على سبيل المثال.

فإلى اي حد استطاع فاخر أن يخدم موضوعه بابتكار الشكل الجديد هذا. تقف تجـربتـه المتمثلة بلوحة «الاحتفـال» في طليعـة هذه الاعمـال فقد جاءت منسجمـة بدكنة الوانها واشتباك عناصرها المكتظة بالرموز والوجوه والاشارات داخل السطح بتوازن مدروس كما جاء تكسير حدود الاطار كما لو كان ضرورة لاستكمال الجو العام. إلا أنه حين اوغل في التجربة وجعل من السمكة شكلا لرموزه فقد احسست ان اللوحـة فقـدت قوة تأثيرها وجاء الشكل على حساب المحتوى ولكنـه يستعيد قوة الموضوع وسيطرته في «في اوراق شجرة العنب» حيث يبدو الطائر شكلاً يحتضن تفاصيل اللوحة فيظهر الرأس المسجى محاطاً باوراق العنب بخضـرتهـا الصـافيـة، مستسلمـاً لذاكرة لاقدرة له على مقاومة تيارها العارم.

ويقف عمله «مكـونـات الحيـاة» شاهـداً آخـر على قدرة فاخـر في الابـداع فالـرأس المسجى الـذي تحدق فيه الطيور من كل جانب يؤكد مرة اخرى ذلك التكامل بين الانسان والطبيعة وهو تكامل قد لايهدف الفنان من وراءه الزج في معضلة فلسفية قدرما يتوخى الامساك بلب حقيقـة انسانه الضائعة في ضوضاء العصر.

مي مظفر

النقد الروائي بالمغرب

(ضمن الملفات النقدية التي برمجها فرع اتحاد كتاب المغرب بالقنيطرة منذ السنة الماضية . . كانت محاضرة الدكتور محمد السرغيني عن «النقد الروائي بالمغرب» . .)

في البدء، لاحظ الدكتور محمد السرغيني أن الانسان حين يريد أن يضع تصويراً للنقد الروائي بالمغرب يجد أنماطاً من النقد، تعود الى تصورات النقاد خاصة، وهذه الأنماط لا تتعايش من انسان لآخر وانما في انسان واحد، لذلك يستحيل أن نقول ان نمطاً نقدياً معيناً يمكن أن يعايش انساناً واحداً من البداية الى النهاية. وهذه الأنماط كالتالي: ـ من اجتماعية الرواية الى التقييم الجمالي المستمد من النقد الشعري القديم. والمقصود باجتماعية الرواية، تحليلها في ضوء البنيوية التكوينية أو التوليدية. ان هذا النمط النقدي وجد مع بعض الأشخاص عندما شاع اسم لوسيان غولدمان، مؤلف كتاب «من أجل علم اجتماع للرواية» وكان من نتيجة هذا التهافت تقييم الشعر المعاصر في المغرب، وبخصوص الرواية لم يتمثل النقاد ما فيه الكفاية. وان الدارس لهذا المنهج الذي طبق على رواية «الشروط الانسانية» لمالرو، سيكتشف انه كتب متنه الروائي انطلاقاً من تصور أوربي أي انطلاقاً من الحرب الأهلية الاسبانية. . فهذا الحدث، اضافة الى الحرب العالمية الثانية، خلخلا المفاهيم والمعايير، مما جعل الرجل يعيد النظر في البناء الروائي وبالتالي جاز أن يتبناها ـ أي الرواية ـ النقد البنيوي. والسؤال الذي يرد هنا كيف طبق ذلك على الرواية المغربية في بداياتها الأولى؟ هناك ـ أولاً ـ أدوات اجرائية غير ملائمة بتاتاً. وثانياً تحميل النص الروائي ما لا يتحمل. لأننا طبقنا عليه مناهج لا تصلح له. ثالثاً ان هؤلاء النقاد لم يتمثلوا المنهج التمثل الكافي، حيث استعملوا ـ على سبيل المثال ـ مصطلحي (رؤية العالم ـ الوعي الممكن) بسطحية. فالوعي الممكن عند غولدمان هو (أخذ الواقع على ما هو عليه ووصفه بتجرد بحيث لا يملك الانسان معه أن يحمل هذا الواقع ما لا يحتمله أو يصفه بأوصاف ليست له). وهذا الواقع لا يمكن أن ينطبق على واقعنا لأن أوربا في ذلك الآن كانت تبحث عن نفسها، أما نحن فكنا نبحث عن الخلاص من الأجنبي. والروايات المغربية كلها كانت مهتمة بهذا الموضوع. مما يجعلنا نقول أن هناك اسقاط واقع على واقع آخر في هذا المنهج. .

ان البنيوية الغولدمانية تهتم بالشكل اذ كما يحدد غولدمان فهي تقوم بتفتيت الشكل الى بناه الأولى، ويستمر هذا التفتيت للوصول الى البنية العميقة ثم تركيبها من جديد. وهذه الأشياء لا تتوفر فيما أعلم شخصياً في النتاجات النقدية المغربية. .

هذا النمط النقدي الغولدماني عاش مواكباً في نفس الأشخاص بنمط قديم أي مشروط بالنمط القديم الذي هو تقييم العمل الأدبي من خلال الزاوية الجمالية لا ستخلاص جيده من رديئه، فكيف يتعايش نقد تقييمي ونقد يهدف الى وصف بنية العمل الأدبي للوصول الى دلالتها الاجتماعية؟ فهؤلاء النقاد بدأوا غولدمانيين وهاهم الآن جماليون تقييميون.

هناك نقطة أخرى وقع فيها التعايش بين نمطين من النقد، هذا النوع يمكننا أن نطلق عليه «من الواجهة الايديولوجية الى المزج بين أشكال نقدية غير مترابطة». ان أصحاب هذا الاتجاه، انطلقوا على أساس أن النقد يتجه مباشرة الى النص دون محاولات البحث عن مسبقات نقدية تسقط على النص، أي أن النص يومىء لهم بما ينبغي أن ينقد، وكان النقد الايديولوجي سائداً تحت اسم الالتزام وأحياناً يخرج الى المواجهة الايديولوجية. ومن ثم فان الأفكار التي توصل اليها هذا النقد كانت من شخصية المبدع لا من النص، مما جعل أدوات اجرائية خارجية تتدخل في النص بينما أعمالهم النقدية لا تشي بذلك.

وحتى لو كان النقد الايديولوجي من الممكن أن يفيد تحليل النص، فانه ما كان ليستوفي النص اجماعاً. ومن هفوات هؤلاء ايضاً أنهم استطاعوا أن يشكلوا نوعاً من الضغط على الكتابة الابداعية، مما أدى الى (فبركة) أعمال روائية يحشر كتابها ما كان ينادي به النقاد أو ما يرضيهم. وهؤلاء الايديولوجيون يعيدون النظر في أدواتهم الاجرائية. . والنقد الايديولوجي ساد العالم العربي ابتداء من ترجمة «ما هو الأدب؟» لجان بول سارتر، والآن أغلب الذين كانوا يكتبون نقداً ايديولوجياً يراجعون أنفسهم أو يتملصون مما كتبوا. . وهذا ينطبق على بعض نقادنا الايديولوجيين. .

هناك أيضاً ما أسميه بسلطة الشكلانية المنبهرة. أي تحليل شكل الرواية. وهذا معروف في العالم العربي قبل أن نكتشف الشكلانيين الروس لكنه كان بسيطاً، يعتمد على الوصف الساذج لا ينفذ الى العمق. وعندما تفتحنا على المناهج النقدية، أخذنا نولي دراسة الشكل الروائي عناية كبيرة. وفي هذا الباب نجد نقدة يتقدون من هذه الزاوية، حيث يترجمون في مرحلة الانبهار أي ينظرون الى التحليل الشكلاني كطريقة مثلى في التحليل، لأن تمثلهم لهذا التحليل غير دقيق. صحيح أن بعض روائيينا ـ تبعاً لذلك ـ يمارسون تجارب في الحقل الروائي، تأثراً باللارواية، والبعض يخلط بين عدة أجناس، كمثال

نجد عملا مغربياً سماه صاحبه «مسار» وآخرون أدخلوا عنصر «الهذيان» الى درجة يختلط فيها الأمر: أهي رواية أم ماذا؟ وهذه التجارب تمارس بشكل مجاني. مما يجعلها مجهضة في الساحة، لأنها غير نابعة من ذاتية الكاتب. .

هؤلاء جميعاً لم يتمثلوا الشكلية. فهم ما برحوا في مرحلة الانبهار يسقطون في التطبيق الاعتباطي ويستعينون بمجموعة من الخطاطات توضح ما يرمون اليه. . حقيقة ان النقد الشكلاني يتوسل بالخطاطات، لكنه يمهد بمجموعة من الأفكار والمعارف كأرضية للعمل المنقود، بينما خطاطات نقدتنا مأخوذة دون تمثل، وهذا دليل اخر على الانبهار.

بعد هذا التحليل المفصل للأنماط النقدية يخلص الدكتور محمد السرغيني الى أنه يمكننا أن نلتمس جذور هؤلاء النقدة عند عدد من النقاد الأوروبيين كلوكاش وغرامشي وغولدمان. . لكن السؤال: كيف يستطيع الناقد الواحد أن يتمثل مناهج عدة وأن يجمع بينها في اطار واحد؟

ان هؤلاء الذين حللوا الرواية المغربية انطلاقاً من هذه الزاوية وجدوا أنفسهم محاصرين، اذ فروا من الايديولوجية فوجدوا أنفسهم في الايديولوجية.

ويعتبر الدكتور محمد السرغيني أن العملية النقدية وصف وتأريخ، بينما أغلب الأطروحات الجامعية تقع في قضية جعل النقد تاريخاً فقط أي أنها أبعدت الوصف عن النقد، مما جعلها خطاباً يستعمل (كان. . كان. .) وهذا هو سرخطئها الأساسي. فكان من الواجب أن تعتمد جانب المعاملة مع النص اما كحاضر أوكتاريخ وتصفه بتجرد، وفي هذا الصدد، أرى أن الأطروحات الجامعية لا يجب أن تحسب على النقد وانما على تاريخ الأدب. .

ثم ينتقل الى واجهة نقدية أخرى، يسميها (حلقة الرباط) فهناك - يقول الدكتور محمد السرغيني - مجموعة من الشباب المتحمسين، يتتبعون الأعمال الروائية تتبعاً حماسياً، لكن تتبعهم هو تهافت فقط على المناهج النقدية الحديثة. وهؤلاء يجتمعون في الرباط ولذلك سميتهم بذلك. حين تقرأهم تحس أنهم يرتكزون على دراسات كريستيفا وجيرار جانيت. . وهم ينطلقون من الشكل لكن كل واحد يتخذ لنفسه طريقاً. .

محمد الطوبي

القاهرة

رحلة الفنان علي دسوقي
من التصوير الزيتي الى الرسم على القماش

في قاعة المركز الثقافي للدبلوماسيين بالقاهرة، أقام الفنان المصري علي دسوقي معرضاً خاصاً لاعماله في فن الباتيك (الرسم والطبع على القماش).

وفن الباتيك فن قديم جداً، عرف أولاً في المشرق الأقصى، في بلاد الصين والهند واليابان. ثم انتقل من آسيا الى افريقيا. وعرف في العصر الفرعوني، والقبطي والاسلامي.

أما في العصر الحديث فللفنان رمسيس ويصاواصف فضل كبير في ممارسة هذا الفن في قرية الحرانية، بأيدي اطفالها، تنمية للمواهب البكر. وقدم سعد كامل، صبري السيد، خميس شحاته، محاولات مختلفة في هذا الفن.

وعلي دسوقي وجه متميز في حياتنا التشكيلية. شق طريقه في عالم الفن بملكاته وحدها. وما حصله باجتهاده الشخصي، ذلك أنه لم يتخرج في معهد فني أو جامعة. درس فقط في القسم الحر بكلية الفنون الجميلة. وهذا يعني أنه لم يبدأ من المنطق الاكاديمي، ولكنه بدأ بداية تجريبية ثم اهتدى بعد ذلك الى منطقه الخاص.

كان أول معرض له سنة ١٩٦٣ وابتداء من سنة ٦٩ أخذ يشترك بانتظام في المعرض العام للفنون التشكيلية، وفي المعارض الجماعية، ويقيم معارضه الخاصة في مصر والخارج.

وخلال هذه المعارض استطاع الفنان أن يصل إلى مستوى حرفي، لايقل فيه الباتيك عن التصوير الزيتي، الذي تمثل في مراحله المبكرة.

وعلى الرغم من أن أدوات الفنان تتطور مع تطور اسلوبه وخبرته، فقد ظل طوال حياته الفنية مرتبطاً بالبيئة الشعبية، والحياة الريفية الوادعة، في تقاليدها وعاداتها وتجلياتها: الطبيعة، والحيوان، والاشجار، والطفولة، والصحراء. .

يغلب على أسلوب الفنان التلقائية التي نجدها في الابداع الفطري الغني بالدلالات. وقسمات هذا الاسلوب التبسيط والتجريد والحذف والتلخيص، على نحو يقترب من الروح المزلية النابعة من تحريف النسب.

ولاتلتزم أعمال علي دسوقي كلها بهذا الاسلوب، ففي أعمال أخرى نراه يعني بايراد التفاصيل بشكل يحقق التكامل للرؤية الفنية. .

وللون في اعمال علي دسوقي حضوره القوي المرتبط بالموضوع، سواء بالغ في درجة الشفافية والنقاء والخلفيات الباهتة أو اهتم ببريق اللون والنور، فضلاً عن الخيال الذي لاينفصل عن الواقع أوعن الجذور الحضارية، والتوازن الواضح في الجزئيات المختلفة، التي يتراءى فيها العمل الفني بعناصره المتعددة، وحدة غنائية واحدة، لا اختلاف فيها بين الكائنات والطبيعة والجماد، لانها تنبض بالتوافق التام الذي نجده في رسوم الفنانين الشعبيين المجهولين.

نبيل فرج

الشاعرة الايطالية ماريللا باتيلانا
الحساسية الشعرية جعلت حياتي شاقة

شاعرة وقاصة وناقدة واستاذة للادب الانجليزي. هذا، باختصار، ما نخرج به من لقائك باتيلانا. امرأة في الاربعين، عينا ه ذكيتان، وشخصية هادئة قوية مثقفة ورصانة تخفي وراءها انوثة طاغية. في مهرجان ستروگا الشعري في جمهورية مقدونيا كان للاقلام هذا الحوار القصير مع ماريللا باتيلانا:

● لقد بدأت الكتابة، كما يبدأ معظم الكتاب، في السابعة عشرة من عمري. نشرت اول ديوان لي في سن السادسة والعشرين. كان عنوانه «العشب ينبثق من الحجر» وهو معنى رمزي، وتعبير عن الالم المنتج الخلاق. لي ديوانان آخران احدهما «عندما ننجز عملاً ما» والثاني «الاتصال برئيس العمل هاتفياً» ولا اعني برئيس العمل رئيس عمل حقيقياً حسب بل اعني ايضا المجتمع والعالم، او نقيضهما الشعري. اضافة الى ذلك فقد نشرت، في مجلات متفرقة عدداً من القصص القصيرة.

ـ هذا في مجال الشعر والقصة. ماذا عن اسهاماتك في حقل النقد الادبي؟

ـ باعتباري استاذه في الجامعة نشرت عدداً من الدراسات الادبية والنقدية. وقد قمت بعد ذلك، بجمعها في كتاب عنوانه «الرمز في روايات هنري جيمس» وقد نشر هذا الكتاب عام 1971. وفي عام 1978 صدر لي كتاب نقدي آخر بعنوان «الفن البصري في الادب الامريكي». ان هذين الكتابين معنيان بدراسة الصلات بين الفنون الجميلة والادب. وقد نظمت حلقة دراسية في ست محاضرات عن الادب الامريكي في الجامعة التي ادرس فيها، جامعة بادوفا.

ـ باعتبارك شاعرة وناقدة واستاذة جامعية، كيف تنظرين الى صلة الشاعر الايطالي الحديث بتراثه من جهة وبعصره من جهة اخرى؟

● من المعروف ان تكنيك جيمس جويس قد بدأ يغزو حتى الشعر. وقد وصلت تأثيراته الى الشعر الايطالي: هناك خروج على اللغة، او قوانين اللغة، قد تقرأ بعض القصائد فلا تفهمها لكنك تحسها، تتشربها على مستوى نفسي داخلي. اما بالنسبة للتراث فانه، عموماً، غير مرفوض من قبل الشاعر الايطالي. لكنني ارى ان الشاعر الحديث لابد ان يفتح عينيه على تراثه من جهة وعلى ما يحدث في عصره من جديد من جهة ثانية. ان التراث لا يزال يعيش في اعماقنا.



ماريللا باتيلانا

ـ تجربتك في العمل الاكاديمي، هل وجدت فيها اثراء ما لتجربتك في الكتابة الابداعية؟

● ان التدريس يبقيني على صلة بالجيل الجديد، الحي. ان الطلبة يسألون او يصدرون في اسئلتهم عن آخر ما صدر من شعر ورواية. ويتابعون الاعمال الابداعية في رسائلهم العليا. اجدهم نافعين لي، فهم يعلمونني الكثير. ان التدريس في حد ذاته ادب. اجد نفسي محظوظة اكثر من شاعر يعمل في مصرف مثلاً. الاكاديمية تجربة مفيدة. ان دور النشر تبعث الى الجامعة قوائم بآخر اصداراتها في شتى انحاء العالم وفي شتى الاختصاصات، وهي متيسرة لي في الجامعة. ان العمل الاكاديمي يمنحني حرية خاصة، حضور المهرجانات خارج ايطاليا مثلاً. اذ اننا مخولون بحضور المهرجانات التي تقام في الخارج وذات الصلة بتخصصاتنا. من جهة اخرى فاننا، في ايطاليا، نفتقد الى تقاليد معتمدة للشعر كتلك التي نجدها في امريكا او بريطانيا مثلاً. بدأنا مؤخراً في تدريس الكتابة الابداعية غير ان ذلك ما يزال مقتصراً على جامعات قليلة.

ـ ما صلة جيلك من الشعراء بشعراء الجيل السابق؟

● ان جيلنا مرتبط بجيل الرواد في الادب الايطالي، وان ما نكتبه من شعر هو شعر ملتزم ولا اعني التزاماً سياسياً. انه مرتبط بمشاكل العالم؛ اذ لا يمكن للشاعر ان يهرب من عصره وهو يعيش على صلة بالناس المحيطين به. لقد عبرنا عن انفسنا بالصورة والكلمة ممتزجتين ذلك لاننا نعيش في الغالب حياة تعتمد على الصورة.

● ان الشباب يستمتعون بالشعر، وهم يرون في القراءات الشعرية العامة مناسبة اجتماعية يتم فيها التعارف وتعقد الصلات. بينما تشكل مشاهدة فلم سينمائي مثلاً عزلة وانقطاعاً عن العالم؛ فالفرد يجلس وحده ولا صلة تربطه بمن يحيط به. القراءة الشعرية اذن اكثر حميمية وانسانية. اضافة الى ذلك فهناك سبب اقتصادي: ان سماع الشعر لا يكلف شيئاً على العكس مما يحدث بالنسبة لمشاهدة الفلم او المسرحية.

- هل في استطاعة الشاعر، في ايطاليا، ان يعيش مما يدره عليه شعره؟

● كلا. هناك اثنان او ثلاثة شعراء فقط يمكنهم ذلك. ان الناس قد يحضرون القراءات الشعرية بدافع الفضول، او لانها لا تكلفهم مالاً. ان الشاعر يحتاج اولاً الى ان يدرج ضمن كتب المختارات الشعرية. ثم التسرب الى الكتب المدرسية المقررة حتى ان يبلغ مستوى مهماً. من ناحية اخرى فان الطريق السليم، لاي شاعر او شاعرة للوصول الى الشهرة هو ان يثير اللغط حوله وحول شعره. قال الفيلسوف الامريكي اميرسون ان هناك شرطين للنجاح: الموهبة والاعلان. لاشك ان هناك من الكتاب من يجيد هذا الفن، لكني لا اطيقه.

- ماذا عن القراءات الشعرية امام الجمهور؟ هل ترين فيها وسيلة نافعة للوصول الى الآخرين؟

● انني امرأة «جداً» بالمعنى السلبي للكلمة. اي انني عازفة عن اللقاءات العامة، لا صبر لي عليها، ولا طاقة لدي للركض وراء النجاح المبني على العلاقات العامة.

- اهناك شاغل اساسي يتكرر في شعرك او قصصك وتكثرين من الحديث عنه؟

● أنا لست معنية بالسياسة؛ فآرائي يمكن رؤيتها في كتاباتي، ان تجربتي تجربة حياتية، تجربة الشعر الموحية المتغيرة. وهناك مثل لاتيني يقول: عش اولاً ثم كن فيلسوفاً.

- بعد هذه الممارسة للشعر. بعد ان اخترته او اختارك لا فرق، هل تجدين معنى خاصاً لكونك شاعرة؟

● لقد جعل ذلك حياتي شاقة، لا اعني الشعر نفسه بل حساسية الشعر، وعيه، ثقافته الضرورية. ان ذلك يجعل المرء اقل اقبالاً على الحياة. ان لدينا ولاشك عبئاً ننوء بحمله، والشعر، كما تعرف، يجعل هذا العبء أقل وطأة.

أجرى الحوار:

د. علي جعفر العلاّق

سينما

المخرج «ساتياجت راي: صورة شخصية»

ساتياجت راي واحد من المخرجين القلائل من دول العالم الثالث الذين يحظون باحترام واهتمام وشهرة في المهرجانات السينمائية العالمية وفي اوساط المثقفين في اوربا.. وهذا المخرج الهندي عرف منذ اواخر الخمسينات بأفلام ذات بناء متماسك ترافقها سلاسة في الطرح، متجهاً نحو معالجة القضايا الواقعية التي تمس الحياة اليومية لمواطنيه، متخذاً اسلوباً هادئاً ومرناً، بعيداً عن التهريج والمبالغة والميلودراما التي ميزت السينما الهندية، فقدم عام 1953 فلمه الاول: «اغنية على الطريق» وكان اشارة واضحة توحي بولادة مخرج مبدع، وكانت هذه شهادة جان رينوار عندما كان يعمل في أحد أفلامه بأحدى المدن الهندية.

ومنذ بداياته اتجه راي نحو معالجة تتسم بالعمق علاوة على الواقعية وتتجه نحو التأمل وتوحي بأسلوب اقرب الى الشاعرية وكان فلم صخرة الفيلسوف عام 1957 دليلاً على ذلك.

على ان فلمه «عالم أوبو» الذي قدمه عام 1959 كان شكلاً اكثر تطوراً واسلوباً جديداً تميز ببناء درامي متماسك وسلاسة منقطعة النظير بحيث يحس مشاهد هذا الفلم بانقطاع تام عن عالم السينما ويندمج كلياً مع توجهات البطل الشاب «أوبو» ويؤكد توحّداً كاملاً مع هموم وهواجس الشخصية.

وهكذا توالت افلام راي الاخرى، وكان ابرز ماميز راي في المرحلة اللاحقة هو ولعه الشديد بنتاج مواطنه: شاعر الهند الكبير رابندرانت طاغور،

هذا المبدع العظيم الذي استطاع أن يفسر الحياة بأسلوب شفاف بقصص وقصائد رائعة تتميز بالحكمة والرؤية الفلسفية العميقة حتى قيل أن لطاغور قوانينه الخاصة في تفسير كل شيء، (ثلاثية طاغور) فلم أخرجه راي عام 1961 وتوالت افلامه فأخرج «المدينة الكبيرة - 1964 والجبان والقديس - 1965 والشجاع - 1966 وايام وليالي - 1970 وسدهارتا - 1971».. ثم عاد بعد هذا الشوط الطويل الذي قطعه، مرة اخرى الى طاغور، فتقدم الى مهرجان كان لهذا العام بفلمه «البيت والعالم» وهو عن قصة قصيرة لطاغور، هذه القصة من نمط تلك القصص التي تنساب احداثها بأسلوب شعري ذي أبعاد أكثر تأملية، بل يمكن القول انها صوفية، حاول طاغور من خلالها



ساتياجت راي

التغلغل في النفس البشرية وتلمس نوازعها ولحظات ثورتها، على أن هذا العمل القصصي عدّ ـ ومنذ فترة طويلة ـ من الاعمال الصعبة، ولكن راي بعد نجاح اسلوبه الشاعري اختار «اصعب الطريق» فهو يقول:

«لقد كان بأمكاني الحصول على الربح والشهرة التي ابغيها من خلال استغلال اسم طاغور وكان هذا احد الطرق، فيما كان الطريق الاخر هو المزيد من الجهد واجتياز الصعاب للوصول الى مايؤمن به الناس في أسلوب أقرب الى الفطرة والبساطة تتحقق فيه عظمة طاغور وعبقريته».

لقد صنع راي فلمه هذا على شكل سيناريو صوري أولاً لكونه رساماً جيداً وموسيقياً جيداً ومتذوقاً للشعر من الدرجة الاولى، ولهذا كان لكلمات طاغور تأثيرها السحري الخاص عليه..

لقد نجح راي في تحقيق الموازنة بين عمق افكاره وموقفه الفلسفي وبين ماينبغي تقديمه للجمهور ويتفق الكثير من النقاد على أن ساتياجت راي لو أفسح المجال لأفكاره للولوج الى عالم الفلم بشكل مباشر لكانت أفلامه على درجة عالية من التعقيد والذهنية..

لقد فضح راي في مرحلة مبكرة اتجاهات الفلم الأمريكي واسلوب الاثارة الذي يعتمده والاسلوب الذي تبنى عليه شخصياته، وكان يؤلمه أن تترسم السينما الهندية خطى الطروحات الغربية الاستهلاكية وتبتعد عن معالجة قضايا الانسان الملحة..

وفي معرض تأكيده على الجانب التقني في الفلم يقول راي:

ان السيناريو هو البداية في عملية صنع الفلم، والمونتاج هو الخاتمة والاتجاه العام للفلم وملامحه المميزة تستند الى هاتين الركيزتين الهامتين»

لقد شارك راي بفلمه «البيت والعلم» في مهوجان كان الاخير كما نوهنا، ولكنه ـ وياللمفاجأة ـ لم يحظ بالتقييم المتوقع من قبل لجنة المهرجان وهو أمر أثار استغراباً ودهشة كبيرين، فبالرغم من الاراء المختلفة التي سجلت في صالح الفلم واحياناً ضده فقد كان مؤهلاً لينال مايستحقه من تقدير، ولكن موضوع مهرجان كان والاسس التي يعتمدها في تقييمه للافلام المشاركة فيه، موضوع شائك، ويدرك الكثيرون الدوافع التي ينطلق منها هذا التقييم وبالأخص مشاركة دول العالم الثالث..

يوماً قال بنلوب هيوستون والناقد السينمائي الشهير):

«لقد كان ظهور راي اكثر الحاحاً ليكون رائداً من رواد السينما الاكثر انسانيه في طرحها في وقت ضحت فيه الواقعية بكثير من قوتها وفاعليتها» وحسب ساتياجت راي هذا الاحترام لفنه..

ترجمة واعداد: طاهر عبد مسلم

Portrait of adir ector Satyajit Ray - by: Marie seton